UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00093712 8

39

# MATTEO DA SIENA UND SEINE ZEIT

# MATTEO DA SIENA

## UND SEINE ZEIT

VON

G. F. HARTLAUB

MIT 115 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1910

LIBRARY
FEB 12 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ND
623
M525H3

*Frau Charlotte P.-R.*

*zugeeignet.*

# INHALT


| | Seite |
|---|---|
| I. Siena im Quattrocento und seine kunsthistorische Bedeutung . . . . | 1 |
| II. Die Jugendwerke des Matteo di Giovanni (bis 1470) . . . . . | 33 |
| III. Madonnenbilder der Reifezeit . . . . . | 69 |
| IV. Der Kindermord . . . . . | 91 |
| V. Spätwerke . . . . . | 115 |
| VI. Verzeichnis der Werke des Matteo di Giovanni . . . . . | 139 |

I. KAPITEL.

# SIENA IM QUATTROCENTO UND SEINE KUNSTHISTORISCHE BEDEUTUNG.

FÜR eine vernünftige Wertschätzung der sienesischen Kunst des 15. Jahrhunderts hat Jacobsen in der Einleitung zum zweiten Teil seines sienesischen Galeriewerkes sehr beherzigenswerte Worte eingelegt. Eine geschichtliche Betrachtungsweise, die den Wert eines Künstlers lediglich nach Maßgabe seiner Fortgeschrittenheit in der Beherrschung der formalen Mittel abschätzt, wird starken intellektuellen Charakteren, die in einer hauptstädtischen, fortschrittlich gesinnten Schulerziehung aufwachsen, eher gerecht werden, als wenn es sich um schwer faßbare, nicht leicht einzureihende Persönlichkeiten handelt, die auch wirklich sub specie des Gesamtlaufs der Totalentwicklung von minderer Bedeutung sind. Faßt man den kunstgeschichtlichen Fortschritt des Quattrocento in Toskana als einen Wettlauf der Geister auf, so ist sicherlich die Stellung der sienesischen Schule hiebei die denkbar ungünstigste. Das liegt an einer eigentümlichen Verkettung innerer und äußerer Umstände. Für eine Betrachtungsweise, die man als eine geschichtspsychologische bezeichnen könnte, liegen aber gerade hierin Aufgaben ernsthafter Untersuchungen. Man pflegt hier von Provinzialismus und Archaismus zu sprechen; das sind zwei häßliche Fremdwortbildungen für eine Summe merkwürdiger, jedoch in der Kunstgeschichte typisch wiederkehrender Erscheinungen. Wir treffen auf Künstler, die nicht in dem höchsten, wohl aber in einem menschlich ergreifenden Sinn des Wortes, problematische, halbfortgeschrittene, halbzurückgebliebene Naturen sind. Unter ungünstigen Bedingungen ausgebildet, fern von der großstädtischen, modernen Bewegung

und unter dem Zwange heimischer Ueberlieferung haben sie sich selbstständig ihre eigenen Wege suchen müssen. Diese Wege münden nur selten — und gleichsam zufällig — in die Hauptstraße der Entwicklung ein, dann aber mit überraschender, ungeahnter Wirkung. Die Art, wie solche Provinzkünstler trotz lokaler Beschränktheit doch von überallher, gleichsam vom Hörensagen, Anregungen aufnehmen, hat ihr Ergebnis in einem merkwürdigen Eklektizismus, der interessant sein kann, wenn er das Merkmal einer nicht unbedeutenden, ringenden Künstlerpersönlichkeit aufweist. Wir finden nun in der sienesischen Kunst des 15. Jahrhunderts diese Verbindung von Eklektizismus und provinziellem Archaismus typisch ausgeprägt, und daß eine solche Mischung höchst reizvoll und auch bedeutungsvoll ausfallen kann, wird uns die Betrachtung der Werke des Matteo di Giovanni beweisen. Provinzkünstler müssen wohl übermäßig viel Kraft auf die Erreichung von Dingen verwenden, die dem Maler der Hauptschule ohne weiteres zugänglich sind; und danach müssen sie gemessen werden. Ihre Werke haben aber, wenn einmal ein «großer Wurf» gelingt, mehr exzeptionelles, in die Ferne weisendes, als diejenigen der Schulmaler im Zentrum, von denen man meistens schon vorher weiß, wie sie ihre Sachen anfangen werden. Ob das gesagte auf den Provinzmaler Matteo da Siena zutrifft, werden wir zu untersuchen haben. Jedenfalls aber kann davon bei seinem großen Freunde die Rede sein: bei Francesco di Giorgio Martini. Wer sich mit der «zweiten Blütezeit» der sienesischen Kunst beschäftigt, wird diesen Mann in den Vordergrund des Interesses rücken müssen, und gerade wir haben uns vorerst über ihn Rechenschaft abzulegen, da die Beschäftigung mit Matteo da Siena unseren Blick immer wieder auf die rätselhafte Persönlichkeit seines Genossen zurücklenken wird[1].

Durchaus auf dem Boden des altsienesischen Werkstättenbetriebes aufgewachsen und mit einem Meister streng sienesischer altertümlicher Observanz (Neroccio) bis zu seinem 34. Lebensjahr in Ateliergemeinschaft verbunden, entwickelt sich Francesco doch, im Sinne des großen Renaissancezeitalters, zu einem jener Universalgenies, die — zugleich Baumeister, Festungsingenieurs, Bildhauer, Maler, Musiker, Schriftsteller und Diplomaten — von allen Machthabern begehrt werden und sich trotz rastloser Produktivität stets unerschöpflich und elastisch betätigen. Ein «kleiner Lionardo» wird er darum von Jacobsen genannt, der das Verdienst hat, den genialen Zug in den wenigen erhaltenen Bildern des Francesco erkannt zu haben. Man muß ihn so nennen, nicht nur in Bezug auf jenes äußere Merkmal der universellen Schöpferkraft, sondern auch mit Bezug auf den spezifischen Stilcharakter seiner Werke.

Er ist lionardesk vor Lionardo oder jedenfalls unabhängig von Lionardo in dem Sinne, wie Morelli den Lorenzo Lotto «correggiesk vor Correggio» genannt hat. In seiner «Krönung Mariä» (Siena, Akademie, Abb. bei Jacobsen, «Siena im Quattrocento», Tafel LIII), die wahrscheinlich 1472 zu datieren ist, finden sich lionardeske Elemente überall wie eingestreut, ohne daß man eine Entlehnung von Lionardo annehmen könnte. Und doch würden einige der greisen Köpfe aus der Versammlung der hl. Männer (z. B. die zwei vom Rand überschnittenen der beiden obersten Reihen zu Füßen Mariä) fast zu der Annahme zwingen, es habe der Künstler für sie Skizzen Lionardos benutzt, wenn nicht andererseits die Genesis solcher Typen aus dem älteren Typenkreise des Vecchietta und Neroccio gerade hier sich leicht verfolgen ließe. Dies Kolossalgemälde, eine große, etwas schwerfällige Figurenarchitektur, die in ihrem Aufbau und der bunten schreienden Farbe etwas bäuerliches, plumpes hat und in gewissen unentwickelten, welken Bildungen sogar befremdet, steckt zugleich voll von graziösen Erfindungen (die Engel), von gewaltigen Bewegungsmotiven (die Propheten) und ist als Komposition, wie auch Jacobsen richtig gefühlt hat, in dem Ensemble raumerfüllender, raumschaffender Körperbewegungen als eine der ersten großen, zentralen Hochrenaissancekompositionen dieser Art anzusehen. Die mächtig bewegten Propheten des oberen Kreises erschließen durch Staffelung im perspektivischen Halbkreis die Tiefendimension, auf welche die sienesischen Darstellungen der hier so beliebten Krönungs- und Himmelfahrtsszenen bisher gänzlich verzichtet hatten. Das Werk ist damit für Siena, aber auch vielleicht darüber hinaus epochemachend, und in der historischen Reihe, die zu Raphaels Fresko in S. Severo und zur Disputa führt, müßte Francescos Bild einen wichtigen Platz einnehmen. Es ist zugleich ein echt sienesisches Produkt und das Werk eines Malerplastikers, der ja selbst Schüler eines Malerplastikers ist, des Lorenzo di Pietro. Und dieser zeigt die bäurische Derbheit und Buntheit seines Schülers oftmals erst recht, z. B. in dem neuerdings in die Galerie von Pienza gekommenen Bilde aus dem Spedaletto, einer zwischen vier Heiligen thronenden Maria; er trug wegen seiner ältlichen und zugleich unentwickelten Bildungen den Spitznamen «Vecchietta» und war trotz solcher häßlichen, morbiden Greisentypen doch imstande, die entzückenden Engel auf der silberglänzenden «Assunta» (Abb. Jacobsen, Tafel XXII) im Dom von Pienza zu erfinden. Sein Verhältnis zu Francesco di Giorgio hat eine ziemlich genaue Analogie in dem Verhältnis von Verrocchio zu Lionardo. Die Elemente sind vorgebildet; es fehlt nur noch

das Geheimnis ihrer Mischung, aus der sich wunderbar, gleichsam von selbst, das Neue erzeugt. —

Drei Jahre später entstand die «Geburt» (Akademie von Siena, Abb. Jacobsen, Tafel LIV). Rossi und Franchi haben hier einen weitgehenden Gebrauch der Oelmalerei nachgewiesen, was bei der frühen Entstehungszeit des Bildes wichtig und für die künstlerische Natur Francescos charakteristisch ist. Doch haben diese Versuche zweifellos auf die malerische Einheit ungünstig eingewirkt. Das Bild ist besonders interessant als Vorstufe zu dem Gemälde mit dem gleichen Gegenstande in S. Domenico; und solche wiederholten Neuredaktionen gleicher formaler Aufgaben spielen im geistigen Haushalt unseres Künstlers eine merkwürdige Rolle. (Auch die «Krönung Mariä» in der Akademie hatte eine solche Vorstufe in dem verloren gegangenen, kurz vorher gemalten Fresko desselben Gegenstandes in der Skala.) Noch herrscht Gebundenheit, mühsame, verhaltene Ruhe. Die beiden Heiligen links mit den runden, kahlen Schädeln sind Verwandte der Apostel auf der «Krönung Mariä». Der sitzende Joseph ist in starkem Kontrapost gegeben, aber er wirkt doch noch etwas dürftig und wenig charaktervoll. Maria ist eine Schwester der weißgekleideten, bräutlichen, ländlich-schüchternen Maria des Krönungsbildes, aber ohne deren Lieblichkeit. Rechts weiter in der Tiefe des Bildes erscheint nun — noch studienhaft isoliert und in einer harten, trockenen Malweise — zum erstenmal jene prächtige, echt plastische Gruppe der beiden Engel, die eine der wichtigsten Erfindungen Francescos geworden ist. Der eine mit den verschränkten Armen über der Brust hat sein Antlitz ruhig und frei soeben dem Beschauer zugewandt und in einer energischen, zugleich aber langsamen Drehung folgt der elastische Körper dieser Bewegung nach. Der andere, weiblicher veranlagt und hingebender, hat in einer reizvollen, natürlichen Art die Hände über der rechten Schulter der Freundin verschränkt; so, fest sich aufstützend, läßt er den Kopf ein wenig zur Seite nach der Schulter hinsinken und blickt elegisch zur Erde. Eine prächtige, wohl überlegte, nicht nur durch äußeren Linienreiz, sondern auch durch echt plastische Bindung der Richtungsgegensätze zusammengefügte, den Raumsinn mächtig anregende Gruppe: graziös und kraftvoll zugleich und schon von einem vollen Zusammenklang geistiger und leiblicher Bewegtheit. Hier erscheint wieder ein, wegen der frühen Entstehungszeit doppelt beachtenswertes, Hochrenaissanceelement in der Kunst Francescos, und es läßt sich die Richtigkeit dieser Beobachtung unmittelbar kontrollieren: Michelangelo hat sich vielleicht von dieser Engelgruppe inspirieren lassen, jedenfalls aber kehrt

das wesentliche Kompositionsmotiv auf dem Bilde der Madonna mit Johannes und vier Engeln in der Londoner Nat. Galerie wieder. Es tut hier nichts zur Sache, ob dies Bild eine eigenhändige Arbeit Michelangelos ist, jedenfalls haben seine Skizzen als Grundlage gedient. Nun ist höchst bezeichnend, wie Michelangelo die Gruppe Francescos verändert hat. Die erstaunlich reife Art, wie die Schultern und Köpfe der beiden von Francesco plastisch zusammengefügt sind, hielt er für würdig der Nachahmung. Anstatt die beiden aber, wie der Sienese es tat, beschäftigungslos in die Luft sehen zu lassen, gab er ihnen einen Zettel zum Lesen in die Hand; so verschaffte er durch das seelische Motiv der Aufmerksamkeit der äußeren Körperhaltung eine innere Begründung. Diese mit der idealen Auffassung verbundene Sachlichkeit tritt außerdem noch in Gegensatz zu dem etwas faden Lyrismus des Sienesen, bei dem die Bewegung selbst noch etwas allgemeines, nicht persönlich bedingtes hat. Motive des Lesens, Schreibens, Fassens von Büchern usw. charakterisieren ja so recht den Geist der Hochrenaissance, sie will jede Bewegung motivieren und hiemit einen harmonischen Ausgleich des Seelischen und Sinnlichen schaffen. —

Die Landschaft auf unserem Bilde ist höchst detailliert und geht weit in die Tiefe. An einen phantastisch zerrissenen Felsen im Vordergrunde lehnt sich die Hütte mit dem Vieh an. Links daneben erscheint, ziemlich unmotiviert und unperspektivisch, gleichsam später in das Bild hineingesetzt, ein feines Stück Architektur.

Innerhalb des alten feierlichen Schemas also ist jede Einzelheit für sich neu studiert, neu durchempfunden und neu verstanden, aber noch greifen die Teile nicht ineinander, und der Eindruck bleibt zwiespältig und wenig überzeugend. Gleichzeitig und stilverwandt ist auch die feine «Verkündigung» in der Akademie. Der Engel hat den Typus der hl. Frauen auf der Krönung Mariä, die Maria steht in der Haltung und Gewandung auf der Stufe der Maria in der «Geburt» (Akad.), die feine, bunte Architektur entspricht in ihrer perspektivischen Unklarheit durchaus der Rotunde auf jenem Bilde.

Im Jahre 1477 verließ Francesco Siena und begann damit seine großartige Laufbahn als Architekt und Ingenieur, die ihn aus einem bescheidenen Werkstattgenossen des Neroccio mit einem Schlage in den modernen Renaissancekünstler des großen Stils verwandelte. In Urbino, am Hofe Federigos von Montefeltre, kam er nun in einen Mittelpunkt humanistischer und künstlerischer Interessen. Melozzo da Forli freilich war bereits in Rom und bald darauf wieder in Loreto beschäftigt (1477—78); auch Justus von Gent ist um diese Zeit

nicht mehr in Urbino nachweisbar, und Giovanni Santi war wahrscheinlich nur bis 1476 in Urbino[2]. Piero della Francesca endlich war jedenfalls 1478 wieder in seiner Heimatstadt Borgo San Sepolcro[3], wo er den Auftrag für ein Fresko der Misericordienbrüderschaft empfing. Francesco ist also zunächst mit keinem der großen Künstler aus dem urbinatischen Kreise zusammengekommen, aber er konnte sich die vor kurzem entstandenen Werke dieser Maler in der Bibliothek, in S. Agata und in S. Bernardino ansehen. Gleich nach seiner Ankunft in Urbino muß das (weiter unten zu behandelnde) Bronzereliefbild der Beweinung Christi entstanden sein. Es war für die sienesische Bruderschaft S. Croce bestimmt und befindet sich jetzt in S. Maria del Carmine zu Venedig. Federigo und Battista Sforza sind als die Stifter der Szene beigefügt. Das zarte Alter des Söhnchens neben ihm ist ein Grund für jene Datierung. Die mächtige innere Wandlung, die sich in dem Sienesen während dieser Jahre vollzog, ist aber nicht allein in diesem Relief, sondern vor allem auch in dem Gemälde der «Geburt Christi» (Abb. Jacobsen, Tafel LV) zu erkennen, das in S. Domenico zu Siena hängt. Der Vergleich dieses Bildes mit der schon besprochenen «Geburt» in der Akademie, könnte als ein typisches Lehrbeispiel für die Entwicklung von Kompositionsprinzipien dienen. Die formalen Elemente sind zum Teil dieselben geblieben: die Engelgruppe, der sitzende Joseph und die knieende Maria. Aber weit entfernt, hier die alten Motive zu wiederholen, ließ unser Künstler — wieder ein lionardesker Zug — seine Erfindungen nicht eher wieder fahren, als bis sie in ihm gereift waren und so den höchsten Grad ihrer künstlerischen Existenzmöglichkeit erreicht hatten. Was ist geschehen? An Stelle der Felspartie ist ein mächtiger, breit in den Mittelgrund gestellter Triumphbogen getreten. Er ist zerbrochen in der Mitte und durch die zackig aufklaffende Lücke wird ein mächtiges Stück Himmel sichtbar: ein merkwürdiges, optisch aufreizendes Motiv. Im Hintergrund, an Stelle der trocken detaillierten umbrischen Landschaft des Prototyps, eine eigentümliche, breit und dekorativ stilisierte Flußlandschaft. Man denkt an Piero della Francesca, und in der Tat hat sich Francesco hier aus dessen Kreis Anregungen geholt: wir erinnern an die Architekturprospekte des Luciano da Laurana (Urbino und Berlin), wo im Hintergrunde derselbe Strom mit Kähnen und Schiffen erscheint, ein Motiv, worauf der Sienese nie von selbst gekommen wäre. Francesco hat die Gruppe der beiden Heiligen durch die der zwei herbeieilenden Hirten ersetzt. Hat er sonst nur die übrigen Figuren an eine andere Stelle gerückt? Es scheint zunächst fast so. Maria und

Joseph sind einander gegenüber um das zentrale Intervall des Triumphbogentores gruppiert. Die beiden Engel sind nach links gestellt und in genauer Entsprechung rechts eilen die beiden Hirten herbei. Aber es scheint, es sei dadurch der Funke, der bis dahin latent in jeder Einzelfigur und Gruppe gefangen war, frei geworden und elektrisch von der einen zu der andern hinübergesprungen. In diesem neuen, überpersönlichen Wechselspiel der Kräfte wird jede Bewegung größer, breiter, üppiger, leiht sich jede Kraft von der anderen, und das Gesamtbild wird beschwingter. Die beiden Engel sind auf dem älteren Bilde steife, hausbackene Geschöpfe, hier stehen sie da, wie geschüttelt von einem großen, langsamen Rhythmus, der wie ein Wunder über die mächtigen elastischen Leiber, über die rauschenden Gewänder daherkommt. Es ist, als läge auf ihren Mienen ein zögerndes Erstaunen über diese neue, sinnlich-seelische Kraft, die alle ihre Glieder harmonisch rührt. Aus dem dürftigen, befangenen Joseph ist jetzt eine hinreißende, großartig repräsentierende Gewandfigur geworden, an der nur noch die häßliche Vecchiettatypik des Kopfes stört. Maria mit dem prachtvoll fallenden Mantel entspricht ihrem Gegenüber an Größe und Schönheit der Bewegung. Und nun die neu erfundene Gruppe der beiden herbeieilenden Hirten! Die Art wie hier die seelischen Motive in die Sprache der Körpers umgesetzt sind, hat vielleicht auf den ersten Blick etwas affektiertes. Ein flüchtiges Bewegungsmoment blitzartig festgehalten: das Vorwärtsdringen des einen, das erschrockene Zurückprallen des anderen, diese beiden Motive in einem komplizierten, nie gesehenen Bewegungsrhythmus zu einer Gruppe zusammengebannt. Man darf den Eindruck fremdartig, exotisch nennen. Eine flüchtige Erinnerung an Filippino Lippi taucht auf: an seine barocke Phantastik innerhalb einer noch quattrocentistischen Formensprache. Doch die Verwandtschaft ist sehr allgemein und ganz zufällig. Filippino, der in dieser Zeit noch keines seiner Hauptwerke geschaffen hatte, war vielleicht reicher, verschwenderischer in seinen Mitteln und produktiver in seinen Leistungen. Aber Kompositionen von solcher konzentrierten Erfindungskraft hat der etwas konfuse Florentiner niemals geschaffen. Zwischen dem Bilde in der Akademie und dem in S. Domenico müssen eine Reihe von Skizzen liegen. Eine gewaltige Kopfarbeit ist anzunehmen, und eine Folge von Versuchen im Umstellen, Zurechtrücken, im Bereichern der Einzelheit und Erwägen der Gesamtwirkung: ein allmähliches, inneres Ausreifen des Vorstellungsbildes. Der experimentelle, schöpferische Zug einer Kunst, die von jenem Bilde zu diesem fortschreiten konnte, hat seine Analogie nur bei den allergrößten, und ganz besonders bei Leonardo[4].

Die «Anbetung des Kindes» in S. Domenico ist ein Jugendwerk. Können wir auch Jacobsen nicht Recht geben, der das Bild um 1475 entstanden wissen möchte, so ist es jedenfalls doch bald nach dem ersten Aufenthalt in Urbino geschaffen worden, unter dem frischen Eindruck der Werke aus dem Kreise Pieros della Francesca, vielleicht 1482, als der Künstler nach Siena für einige Zeit zurückkehrte. Späterhin hat er anscheinend den Beruf des Malers nur gelegentlich ausgeübt; dann allerdings, wie wir sehen werden, mit dem größten Erfolge. Die kindlichen Eigentümlichkeiten, die Jacobsen in dem unreifen und doch großartig empfundenen Bilde der «Auskleidung Christi» (Abb. Jacobsen, Tafel LIV) beobachtete, einem Jugendwerk des Künstlers, das in der Sieneser Akademie zu sehen ist, begegnen uns auch jetzt noch, so z. B. das Anordnen von kleinen Steinhäufchen in regelmäßigen Abständen auf dem Erdboden. Auch maltechnisch sehen wir ihn noch an seinen Jugendgewohnheiten festhalten. Er untertuscht als echter Maler-Bildhauer seine Figuren schwarz an den Rändern, um sie reliefartig heraustreten zu lassen. Diese ganze Art zu schaffen und zu erfinden, geht überhaupt von der Plastik aus. Ein paar formgerechte Einzelgruppen sind die kernhaften Faktoren, woraus der auf taktile Bilderscheinung bedachte Künstler seine Komposition aufbaut. Sie klingt daher noch etwas dünn instrumentiert, und die Intervalle haben etwas weites, fast leeres. Die beiden Hirten wirken wie ein Bruchstück aus einer größeren, reichhaltigeren Konzeption; die hier aufgespeicherte Bewegung müßte sich verzehnfachen, ganze Massen überfluten: und wir hätten vielleicht eine Analogie zu Lionardos «Anbetung der Könige» in den Uffizien. Ein solches, aus engbegrenzten, konkret geschlossenen Motiven aufbauendes, synthetisches Verfahren konnte leicht auf Kosten des Malerischen gehen. Es bleibt staunenswert, wie Francesco nun die neuen Lehren Pieros della Francesca auffaßte und mit seinem echt toskanischen, auf Plastik und plastische Bewegung gerichteten Kunstwollen verschmolz. Das Bild in S. Domenico ist von einer malerischen Schönheit, wie sie ein direkter Schüler Pieros, Signorelli vielleicht kein einziges Mal erreicht hat. Allein überraschend ist schon die Partie der Hirten, deren dunkle Bronzeleiber mit dem kirschroten Gewand wie eine starke, bunte Silhouette vor dem marmorweißen Gemäuer in der Atmosphäre stehen. Die leuchtende Pracht des tiefroten Kleides Mariä mit dem glänzenden smaragdgrünen, reichgemusterten Gewand tritt allerdings technisch aus dem Ganzen hervor. Jede Farbe steht breit und in starkem Kontrast zur anderen, warm in den Schatten vor der kühlweißen Wand. Es sind die umbrischen Freilichttöne mit dem dekorati-

ven Geschmack des Sienesen verwertet. Man merkt die Nähe Pieros, aber vor allem auch Matteos di Giovanni, der in derselben Zeit das koloristische Meisterstück des «Kindermords» in S. Agostino vollbracht hatte, und der gleichzeitig mit Francesco, jedoch in seiner provinzielleren Art, von ruhigen Kompositionen zu bewegten übergegangen war. Auch die Perspektive, die bei Francesco vor 1477 noch sehr fehlerhaft war, scheint bereits unter Pieros Einfluß verbessert; und er hat sich, wie wir sehen werden, in seinen Reliefs zu einer vollkommenen Beherrschung der Raumbildung durchgearbeitet.

Man hat in jener Engel- und Hirtengruppe etwas «michelangeleskes» spüren wollen, und in der Tat ist auch dieser Hinweis richtig, und trifft zusammen mit dem, was wir oben (S. 4ff.) über die Engelgruppe auf dem Bilde der «Geburt» in der Akademie gesagt haben. Weniger im Einzelmotiv als im Totalcharakter kommt das Vormichelangeleske an einigen Skulpturen Francescos zum Vorschein, vor allen Dingen in der tiefernsten, erschütternden «Pietà», einer Tongruppe in der Osservanza, die zeigt, mit wieviel Registern der Schöpfer der zarten «Verkündigung» zu spielen vermochte. Das gleiche gilt, wie Schubring betont hat, auch von dem Madonnenrelief des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin. Das noch öfter zu erwähnende und im einzelnen nachzuweisende «Rotationsmotiv», in dem der Maler und Bildhauer Francesco die bewegte menschliche Gestalt darzustellen liebt, bietet, wie wir betonen möchten, eine beachtenswerte Vorstufe zu dem vielumstrittenen «Giovannino» in Berlin, der uns michelangelesk und sienesisch-manieriert zugleich erscheint. (Vergl. Anm. 6, III.). Solche unbestreitbaren Anklänge machen uns das Problem der Kunst Francescos höchst kompliziert und zwar vor allem deswegen, weil wir bereits zahlreiche Züge beobachten konnten, die scheinbar in ganz andere Richtung verwiesen: in die Lionardos! Und daß diese nicht von einer vagen Halbkennerschaft in die Werke des Sienesen hineingedeutet waren, hat sich neuerdings in einer Weise bestätigt, die zu denken geben sollte. Wenn sich Werke, die von einer Anzahl der bedeutendsten Kenner für Arbeiten Lionardos erklärt wurden, mit einiger Sicherheit als Arbeiten des Francesco nachweisen ließen, so wäre die merkwürdige Aehnlichkeit dieser beiden Meister füglich wohl nicht mehr von der Hand zu weisen. Dieser Fall ist aber eingetreten. Die glänzenden Attributionen, welche Schubrings Buch über die «Plastik Sienas» enthält, haben bei einem Teil der Forscher bereits Beistimmung gefunden. Es handelt sich vor allem um drei Werke, um das schon erwähnte Bronzerelief in der Kirche S. Maria del Carmine zu Venedig (Paxtafel mit Beweinung unter dem Kreuz), ferner um ein Stuck-

relief im South Kensington-Museum (sog. Discordia) und um ein Bronzerelief in der Universitätssammlung von Perugia. In dem berühmten Aufsatz «Lionardo als Bildhauer»[5] hatte Bode diese drei Werke dem Lionardo zugeschrieben.

Sollte Schubring Recht behalten[6] (was wir fest glauben), so fällt damit die ganze Summe des künstlerischen Verdienstes dieser Werke, die Bode mit so begeisterten Worten preist, auf das Konto Francescos. Wenn Bode sagt: «Ich glaube nicht, daß man daneben nur eine einzige Reliefdarstellung des Cinquecento nennen könnte, die so voll und rein den Charakter der Hochrenaissance trüge, wie gerade diese Gruppe von Reliefs,» so ist damit doch vielleicht zuviel gesagt, aber jedenfalls stimmt gut zu dieser Beobachtung das Urteil Jacobsens, der unabhängig von Schubring auch in einigen Bildern Francescos etwas fast cinquecentistisches zu sehen glaubt. Mit der Zuteilung der drei Reliefs an einen sienesischen Künstler gewinnt die ganze sienesische Kunst des Quattrocento einen neuen historischen Sinn und einen beträchtlichen Wert auch für die Gesamtentwicklung in Beziehung auf die kommende Blüte des Cinquecento. Es rechtfertigt sich vielleicht schon darin die ausführliche Behandlung, die wir Francesco hier angedeihen lassen müssen. Aber außerdem wird uns die wilddramatische Erregtheit in den Reliefs als ein Zeichen der allgemeinen Stilwandlung in Siena und zum Verständnis der Kindermordbilder des Matteo di Giovanni noch Dienste leisten.

Höchst lehrreich ist nun, daß auch jene Werke, die früher dem Lionardo zugeschrieben wurden und nun für Francesco in Anspruch genommen sind, ganz deutlich auf Michelangelo hinweisen; das bestätigt unsere Beobachtungen und beleuchtet wieder einmal scharf das Janusgesicht der Kunst Francescos. Bode sagt selbst: «Daneben (d. h. neben den antiken Reminiszenzen) «werden wir bei mehreren der jugendlichen Männerfiguren in der «Zwietracht» an Michelangelos «David» erinnert». Und Venturi, der in seiner «Storia dell' arte italiana» (Bd. 6) die drei Reliefs ganz fälschlich dem Bertoldo zuschreibt, sagt sogar: «Von der «Discordia» des Bertoldo übernahm er» (Michelangelo) «den Typus des Rächers David». Man kann aber viel weiter gehen. Diese in bewegter Nacktheit schwelgende Darstellung enthält eine ganze Reihe michelangelesker Züge! Man betrachte z. B. die Frau an der zweiten Säule rechts. Da haben wir schon — wenn auch vorerst noch in einer etwas schwächlichen Behandlung — den Kontrapost, welcher später die Hochrenaissance beherrscht. Wohl kaum ein Werk konnte den jungen Michel-

angelo so anregen, wie gerade dieses Relief, (das er wahrscheinlich in Siena sah)[1]. —

Francescos Kunst ist jedoch trotz aller dieser Ansätze bis zum Ende echt sienesisch geblieben. Die zwei bildschönen Bronzeengel im Dom (von 1497) sind noch wie die Schwestern der gemalten Engelmädchen auf der frühen »Krönung Mariä». Er hat vieles gelernt, aber nichts vergessen, weder die wertvolle Tradition, die ihm die Schule geben konnte, noch die vielen Unzulänglichkeiten, die wir nun einmal von den sienesischen Künstlern dieser Zeit hinnehmen müssen, schwächliche Archaismen, Bizarrerien aller Art und dabei unvermittelt fast geniale Improvisationen. — Von seinem Lehrer Vecchietta, in dessen Werken noch immer die alte byzantinische Typenbildung fortglimmt, erbte er jene äußerste Ausprägung des mürrischen Greisenantlitzes; das forcierte, bramarbasartige seiner Männer hat schon Federighi und dann Matteo di Giovanni. Und so recht im effektvollen Gegensatz dazu entsprach ein übertrieben holdseliges, ve ärteltes Frauenideal dem Geschmack des Sienesen. Diese Kontraste finden sich schon bei Duccio und entstammen dem byzantinischen Typenkreise. Sie erben sich durch die ganze sienesische Kunst bis auf Matteo, Benvenuto und Francesco fort. Das sienesische Frauenideal ist dann von Matteo di Giovanni in einer höchst bemerkenswerten Art individualisiert worden, während es ein anderer Vecchiettaschüler, der erst neuerdings hinreichend gewürdigte Neroccio, zu einer zwar allgemeinen, aber ganz raffinierten, blutlosen Schönheit ausgebildet hat. Und gerade dieser Neroccio hat bis zum Jahre 1475 offenbar einen starken, direkten Einfluß auf Francesco ausgeübt. —

Das gotische Element, das ja schon bei dem Stammvater der sienesischen Kunst, bei Duccio, in eine eigentümliche Verbindung mit dem byzantinischen getreten war, hat sich auch in der späten Kunst Francescos keineswegs verloren. Gotisch nennen wir jenes ornamentale Uebergewicht der schönen fließenden Linie, deren Duktus sich, einem höheren allgemein-dekorativen Gesetz folgend, quasi von außen her der figürlichen Zeichnung bemächtigt und den Figuren damit eine Beweglichkeit verleiht, die sich nicht genügend aus ihren inneren Willensimpulsen rechtfertigt; es entstammt einer Kunstepoche, in der das oberste Gesetz der Architektur den Stil der übrigen Künste von sich im dekorativen Sinne abhängig machte. Das charakteristische für diesen Stil ist daher eine gewisse innere Haltlosigkeit und äußere ornamentive Einförmigkeit der Figuren. Beides klingt auch in Francescos Bildkunst nach, wir finden in ihr einen Mangel an genügender Variation der Kontraposte und

eine zwar oft großartige, aber einförmige, strukturell nicht ganz verstandene «Bewegtheit» der Gestalten; die kühnsten, «modernsten» Einzelmotive zwingt er doch wieder in ein altertümlich starres Schema. Die Hochrenaissance hat nun in der Tat mit der Gotik das gemeinsam, daß ein höheres dekoratives Gesetz das Einzelne dem Ganzen unterordnet: wir nennen das Komposition. Und wenn damit auch hier eine gewisse feierliche Monotonie geboten ist, so kommt ihr doch in der Hochrenaissance der innere Impuls gleich mächtig und eigenmächtig entgegen. Wir glauben einem Michelangelo die ungeheure Bewegtheit seiner Gestalten, und sie hat nichts formelhaftes, äußerlich bedingtes (nichts gotisches), weil eine persönliche seelische Erregung die Bewegung geradezu zu erzwingen scheint. Und so entsteht jener vollkommene Ausgleich zwischen Autonomie der Einzelfiguren und Heteronomie allgemeiner Kompositionsgesetze, welche Kunst und Kultur der Renaissance von der des Mittelalters unterscheidet. In diesem Sinne steht ein Gemälde wie Francescos «Geburt» in S. Domenico genau auf der Grenze von Gotik und Renaissance. Man kann zweifeln, ob die Bewegung der herbeieilenden Hirten willensmächtig, oder ob sie ihnen bloß von einem formalistischen Triebe aufgedrungen ist. Man hat oft beobachtet, daß das Trecento und das Cinquecento sich gegenseitig näher stehen als dieses dem Quattrocento. Hier ist nun ein Punkt, wo Gotik und Hochrenaissance unmittelbar ineinander überzugehen scheinen. Während das florentinische Quattrocento alle wissenschaftlichen Hilfsmittel der Malerei durch genaues Naturstudium und theoretische Untersuchungen sich erst erwerben mußte, war sein Hauptbestreben doch auf die Bezeichnung des Einzelnen gerichtet. Die Einzelheit hat eine gewisse Autonomie im Bildganzen. Die umfassende Dezentralisierung der Anschauung im Kunstwerk, die das Quattrocento ganz allgemein kennzeichnet, und die es gegen Gotik und Hochrenaissance gleichermaßen abhebt, ist so gut bei Quercia wie bei Michelangelo beseitigt, und zwar bei beiden vermöge einer aufs Ganze und Große gehenden Leidenschaft der Bewegung, in der jedes Detail aufgehoben ist. An dieser Stelle möchten wir nun einen Satz Schubrings zitieren. Er sagt: «Es wäre eine Entwicklungslinie denkbar, die mit Ausschaltung der ganzen florentinischen Quattrocentoplastik direkt von Quercia zu Michelangelo führt». Und am Schlusse seines Werkes spricht er es deutlicher aus und zwar (S. 244) mit dem Satz: «Ganz besonders sei noch auf den Zusammenhang der Kunst des jungen Michelangelo mit Siena hingewiesen». Diese Entwicklungslinie liegt nun, wie durch das Folgende gezeigt werden soll, tatsächlich in

Siena vor. Die sienesische Kunst geht auf dem Wege durch das 15. Jahrhundert von der byzantinisierenden Gotik des 13. und 14. fast ohne Unterbrechung zum Prinzip der Hochrenaissance über. Erst durch das Verständnis dieses Zusammenhangs wird sich uns auch das Rätsel der halb von weltfremder Erinnerung gebannten, halb von prophetischer Ahnung des Zukünftigen ergriffenen Kunst des Francesco di Giorgio lösen. —

Am Anfang der Entwicklung steht Quercia. Wenn seine Werke in Bologna und Lucca eine mächtige Monotonie aufweisen, eine alle Differenzierung vermeidende, auf die schwere rhythmische Bewegtheit dumpf beseelter Massen ausgehende Allgemeingröße, so ist er darin Gotiker. In seiner Fontegaya zeigt sich aber so recht der sienesische Gotiker, der in seiner Typik stets ein gut Teil alter, italo-byzantinischer Ueberlieferung bewahrte. Man betrachte z. B. den Kopf der «Sapientia» von der Fontegaya. Er hat jene Heiterkeit, die immer auf dem byzantinischen Antlitz erscheint, wenn der Erinnerungshauch der Antike darüber geht. Der hohe Bogen der Augenbrauen, das gerade, griechische Profil der Nase, alles das sind Eigentümlichkeiten, die z. B. der Verkündigungsengel des Simone Martini in Antwerpen besitzt. Ihn hat ein Kenner wie Wulff für ausgesprochen byzantinisch erklärt. — Federighi, wenn nicht der Schüler, so doch der geistige Nachfolger Quercias, hat dieses so komplexe Erbteil übernommen, soweit seine Individualität es zu fassen und zu verarbeiten vermochte. Ein Blick auf seinen hl. Viktor an der Loggia di S. Paolo in Siena genügt, um in ihm den geistigen Nachfolger Quercias zu erkennen. Der aufs Allgemeine gehende «Schwung», dem dieser mächtige Leib und diese massigen, brodelnden Gewandmassen schwerfällig gehorchen, ist gotisch, und zwar von der ernsten großen Art Quercias, nur mit jenem echt sienesischen Zug zu fast theatralischer, bizarrer Pose, die Federighi eigen ist. Seine römischen Helden an der Steinbank in derselben Loggia ersetzen bereits das schwere Pathos Quercias durch ein nervöseres Temperament, und eine heftige, ruckhafte Bewegtheit (mit einem leisen Zug ins burleske, der bei Matteo di Giovanni später so stark herauskommt). Aber ganz in der Ferne winkt doch noch das Gedächtnis der Sibyllen des Giovanni Pisano, und dem in die Zukunft gerichteten Blick mögen vielleicht einen Augenblick die Propheten und Sibyllen der Sixtinadecke erscheinen. Bei einem anderen Werke Federighis, dem Moses in der Domopera von Siena, hat man den Namen Michelangelos bereits ausgesprochen, und in der Tat zeigt diese in mächtiger Bewegung rotierende Gestalt, durch die von den Zehenspitzen bis zum Haupt ein großer ungebrochener «Schwung» geht, etwas michel-

angeleskes. Am allermerkwürdigsten ist aber der Bacchus im Palazzo Elzi. In der reichen üppigen Behandlung des Nackten, der starken Drehung des Körpers und in den Motiven der Trunkenheit und der Traube, die der taumelnde Gott sich vor die Augen hält, liegen eine ganze Reihe von Vorklängen zu Jugendwerken des Michelangelo: und, was die Haltung betrifft, gehören die gefesselten nackten Sklaven am Weihwasserbecken des Doms ebenfalls hierher. Vor allem aber sind die rätselhaften, höchst großartigen fünf Holzfiguren zu San Martino in Siena in diesem Zusammenhang zu nennen. Man möchte sie am ehesten dem Federighi zuschreiben, ihr vormichelangelesker Charakter ist jedoch derart frappant, daß man sich selbst mit dieser Attribution nicht ganz zufrieden geben kann. Als ein Zeitgenosse des Federighi wirkte der Maler Sano di Pietro. Und bei diesem findet sich, wenn auch ohne die Merkmale einer großen schöpferischen Persönlichkeit, der gotische Stil unter nordischen Einflüssen in endloser Monotonie und Formelhaftigkeit bis tief ins Quattrocento fortgesetzt. Man betrachte darauf hin das Krönungsfresko im Palazzo pubblico. — Bei Sano lernt Neroccio die eigentümliche Seele des gotischen Ornamentismus verstehen (nicht bei Vecchietta); er bildet mit dieser Tradition einen aufs äußerste verfeinerten, flächenhaften Linearstil aus, während seine statuarischen Schöpfungen (die beiden Katharinen) an dem gotischen Ponderationsrhythmus durchaus festhalten. Seine Madonnenbilder stellen an empfindungsvoller Musik der Linie das Aeußerste dar, was sich denken läßt, und die Koloristik, die er dazu ausbildet, entspricht dieser dekorativen Verfeinerung. Diese Kunst ist reine Traditionskunst, Atelierkunst, und sie stammt noch aus jener internationalen Vermischung der europäischen Stilströmungen von der Wende des Trecento in das Quattrocento. Und in der Gemeinschaft mit diesem Maler der feinen Gelenke, des blutleeren, kühlen Haut und der dünnen, körperlosen Mädchengestalten bewahrte auch Francesco, wie wir sahen, sein Gefühl für den Feinheitswert gotischer Ueberlieferungen.

Wir sehen also: die gotische Welle schlug noch vor seine Füße. Neroccio als Maler und vor allen wieder Federighi als Plastiker, dessen Vorliebe für das Nackte und das Dramatische er teilte, verbinden Francesco mit der gotischen Tradition. Man könnte auf alle seine Werke ein Wort anwenden, das Jakob Burckhardt über die Mailänder Domkuppel gesagt hat, die ja wahrscheinlich nach Plänen unseres Francesco erbaut wurde: «Ein Weihgeschenk des Renaissancehumors am Grabe der verblichenen Gotik» (S. seine «Geschichte der Renaissance in Italien», IV. Aufl., S. 34). — Daß Francescos Gestalten eine spezifischere

Rasse, eine individuellere Kraft und eine schärfere anatomische Durchbildung zeigen als die Federighis und Quercias, verdankt er seinem eigentlichen, sehr vielseitigen Lehrer Vecchietta, der in seiner Plastik einen starken, von Donatello beeinflußten Realismus entfaltete. Daß er sich niemals von der häßlichen, durchaus byzantinischen Typik freigemacht hat, ist für ihn als Sienesen sehr bezeichnend. Darin hat ihn Matteo di Giovanni offenbar noch sehr bestärkt. Francesco mag zwar in gewissen Einzelheiten von den Florentinern, z. B. von Pollajuolo, Verrocchio und Botticelli angeregt worden sein, — und ein solcher Zusammenhang bedürfte noch einer genauen Untersuchung —, aber in Siena ruhen doch die Wurzeln seiner künstlerischen Kraft. Wie er sich auf dieser Grundlage allmählich zu klassischer Formengebung durchrang, das zu schildern wäre erst möglich, wenn wir die Chronologie der Werke Francescos beherrschen würden. Hier sei nur Eins hervorgehoben, was sich leicht nachprüfen läßt: die Gesichtsbildung bei Francesco. Darin spielt sich der Kampf zwischen altsienesischer und klassischer Formengebung besonders lebhaft ab. Als wir die großen Andachtsbilder seiner Frühzeit vor uns hatten, sahen wir die mürrischen Vecchiettatypen bisweilen in lionardeske Charakterköpfe verwandelt. Noch in den Reliefbildern der «Geißelung» und «Kreuzabnahme» war etwas davon zu spüren. In der Pietà-Tongruppe der Osservanza begegnet uns das nicht mehr. Offenbar hat hier Matteos Männertypus eingewirkt, der mit seiner mächtigen Nase, dem großen, etwas verzerrten Mund mit den scheinbar rasierten Lippen wieder ganz auf die byzantinische Bildung zurückgriff. Noch deutlicher wird das vor einem anderen Werke Francescos, den Lünettenreliefs der Osservanza an den Kuppeln[8]. — Eine weitergehende Wandlung machte Francescos Frauen- und Jünglingstypus durch. Seine früheren Madonnenbilder, die man in der Sieneser Akademie studieren kann, zeigen Neroccios Bildung, wie Jacobsen richtig bemerkt, ins fast «mongolische» abgewandelt, was aber keineswegs abschreckend, sondern fremdartig schön wirkt. Dieser Typus herrscht noch in der «Geburt» in S. Domenico bei der Maria, während bei den Engeln eine unmerkliche Wandlung ins «klassische» einzutreten scheint. Eine ähnliche Neubildung haben wir an dem Berliner Madonnenrelief, von dem Schubring mit Recht sagt, es wirke wie eine Vorstufe zu Michelangelo. Francescos herrliche, tiefbeseelte Magdalena in S. Spirito, die, wie wir sehen werden, von Matteo di Giovanni inspiriert ist, gehört ebenfalls auf diese Stufe[9]. Dagegen zeigen die Frauen in der Pietà der Osservanza und der dazu gehörige Johannes der Domopera

eine völlig klassische, großartige Bildung, wie sie uns bei Michelangelo schon in der «Madonna an der Treppe» begegnet. Wir glauben bestimmt, daß Francescos Studien nach der Antike hier von größtem Einfluß gewesen sind.

Diese Gruppe der Osservanza bildet überhaupt die Krönung der Werke des Francesco und zugleich das gewaltige Finale der ganzen sienesischen Kunstentwicklung, die hier noch einmal alles zusammenfaßt, was sie zu sagen hat: in der Auffassung das von Duccio vererbte eigentümliche Pathos, das später bisweilen ins hemmungslos-nervöse, ja ins pathologische streift, und gerade in dieser Hinsicht viel psychologischen Spürsinn zeigt, in der Komposition die eigentümlich gebundene Rhythmik, die auch in unserer Gruppe hervortreten würde, wenn die beiden seitlich abschließenden niedrigen Kniefiguren des Johannes und der Magdalena vor den Rahmenpilastern noch an Ort und Stelle wären, in der Einzelbildung eine fast an Manier grenzende Mischung von Grazilität und Großartigkeit, eine fast maskenhaft tragierende, bizarre und dabei altertümliche Mimik, eine nicht völlig organische und innerlich begründete kontrapostierende Bewegtheit der Gestalten. Man sehe den virtuosen Aufwand in der Körperdrehung der beiden Marien, die die Wundmale der Füße Christi beklagen, zu welchen wir uns auch die (zu ergänzende) Magdalena hingeneigt denken müssen. Stilistisch greift das fast über Michelangelo hinweg zu seinen manierierten Schülern aus der Spätrenaissance, wie Daniele da Volterra u. a. — Das Uebermaß eines leidenschaftlichen Empfindungsausdrucks spricht hier, wie in manchen andern Werken der spätsienesischen Kunst, noch heute so unmittelbar, eben weil ein letztes, klassisches Gleichgewicht der Affekte vermißt wird, weil restlose Harmonie des Wollens und Könnens und die stets damit verbundene vornehme Reserve der Gesamthaltung fehlen. Dabei verfällt dieser Stil keineswegs in den Naturalismus der Tonplastik eines Mazzoni u. a., er hat vielmehr etwas heroisches, sienesisch ideales, ja antikisierendes; nur ist sein eigentümliches, aus dunkler Mollstimmung geborenes Pathos nicht wohl temperiert, sondern disparat, schrill und ungebändigt. — Eben dies läßt uns in der Kunst Francescos einen — freilich noch unreifen — Vorklang der Kunst des Michelangelo vernehmen, den sein — ebenfalls gewalttätiges — Temperament ja gleichfalls gelegentlich bis zum bizarren Manierismus hindrängt und der bei aller düsteren Großartigkeit und tragischen Gesinnung doch Sinn für eine feine sinnliche Grazilität besaß.

An dieser Stelle entscheidet sich das historische Schicksal der sienesischen Kunst. Erinnern wir uns noch einmal aller Einzelzüge, die uns

bereits in Werken des Sienesen an Michelangelo gemahnten und berücksichtigen wir vor allem eine merkwürdige Ueberlieferung: der alte Della Valle berichtet uns, Michelangelo habe eine Statue des Francesco bewundert. Wir dürfen jetzt wohl Schubrings Vorstellung einer direkten Linie von Quercia zu Michelangelo anerkennen, und wiederholen: der Weg, der von Quercia zu Michelangelo, von der Gotik zur Hochrenaissance führt, geht unmittelbar über Siena, über die hier im 15. Jahrhundert konservierte trecentistische Tradition (wobei wir freilich nicht unterschätzen dürfen, was Michelangelo und Lionardo ihren heimischen Vorgängern verdanken). Die individuellen Hauptetappen der Straße heißen Federighi und Francesco di Giorgio, von denen der erstere vielleicht, der letztere wohl sicher ein wichtiger Faktor in der Jugendentwicklung Michelangelos genannt werden muß.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, erscheint der Aufenthalt des großen Florentiners in Siena fast symbolisch. Es ist möglich, daß Michelangelo damals noch mit Francesco zusammengetroffen ist, der auf dem Landgute Pappajuolo den Rest seiner Tage verbrachte († 1502). Mit Lionardo war Francesco bereits im Jahre 1490 in Mailand bekannt geworden. — Für unsere Zwecke mag es genügen, die historische Stellung Francesco di Giorgios hier genauer fixiert zu haben. So wie er angelegt war, halb noch tief in der Vergangenheit befangen, halb seherisch in die Zukunft gerichtet, konnte er sich jedenfalls nur in dem eigenartigen Provinzmilieu Sienas entwickeln und nur in der höchst bedeutungsvollen Tradition und kunsthistorischen Stellung dieser Stadt läßt sich seine Kunst verstehen. Wäre er Florentiner gewesen, würde er wahrscheinlich leichter zu klassifizieren und als Maler neben Filippino und Verrocchio, als Bildhauer neben Bertoldo einzureihen sein; so aber ist er für uns noch eine schwer zu fassende Persönlichkeit, die jedenfalls in der Kunstgeschichte von Italien einen der wichtigsten Plätze für sich beanspruchen darf.

In dem bisher gesagten haben wir bereits den Gesamtbegriff der sienesischen Kunstüberlieferung in den Vordergrund gerückt, weil er zum Verständnis der Erscheinungen besonders wichtig ist. Eine begriffliche Scheidung der einzelnen Strömungen muß allerdings notwendig schematisch wirken, d. h. stets bis zu einem gewissen Grade den Tatbestand fälschen. Gleichwohl muß eine geschichtliche Forschung damit arbeiten und die drei Faktoren, 1. Lokaltradition, 2. Einflüsse, 3. individuelle Potenzen, sorgfältig gegeneinander abwägen. Die Betrachtung der sienesischen Quattrocentokunst im allgemeinen braucht indessen wohl

kaum so stark mit den singulären Kräften zu rechnen, als z. B. die der florentinischen. Wir stecken hier eben noch halb im Mittelalter, und der Volkscharakter der Sienesen scheint in der Tat weniger nach der willensmäßig-strukturellen als nach der empfindungsmäßig-materiellen Seite hin veranlagt zu sein. Vor allem aber kommt in Anschlag, daß die an großen Ereignissen arme Geschichte Sienas im 15. Jahrhundert nur wenig Gelegenheit bot, starke Persönlichkeiten auszubilden. Wie ängstlich die Malergilde von Siena gestrebt hat, fremden Zuzug zu erschweren, dafür zeugt das, von Milanesi, Bd. 1, veröffentlichte, «Breve dell' arte de' pittori senesi». Das Wort «Provinz» drängt sich stets von neuem wieder auf. Die Maler hatten fast immer wieder dieselben Aufgaben. Sie mußten sich weithin auf dem Lande ihren Verdienst suchen, ihre meisten Bilder kamen in Dorfkirchen, sind für ein konservatives Publikum von «contadini» berechnet. Nur so versteht man den Archaismus des Giovanni di Paolo und zugleich die barbarische (an japanische Götzen erinnernde) Häßlichkeit seiner hl. Männer. Derartiges verfehlt den Eindruck auf ein naives Publikum sicherlich nicht. — Nur so erklärt sich auch die Monotonie der strahlenden Bilder des Sano di Pietro und des bei aller Unzulänglichkeit der Mittel so ergreifend schlichten, bitter ernsten, bäuerisch strengen Benvenuto di Giovanni. Doch die alte, aristokratische Seele der goldenen Stadt mit den vielen Adels-Türmen war nicht gestorben. Die Nobili bestellten für ihre Altäre in den Kirchen der Stadt Bilder, und im Vollzug solcher Aufträge werden die Künstler sich wohl ihrer Pflicht als Nachfolger Simone Martinis bewußt gewesen sein. So haben wir in der Kunst Sassettas und seines Sohnes Giovanni di Stefano, Neroccios und Matteos di Giovanni eine streng konservative und durchaus aristokratische Erscheinung. Diese Maler wußten zu repräsentieren, und ihre Bilder mit juwelenhaftem Glanz zu schmücken. —

---

Wenn man auch verstimmt sein mag von den vielen affektierten Phrasen, die über den genius loci Sienas geschrieben wurden, so braucht man ihn sich doch nicht verleiden zu lassen. Er ist kein Phantom, und noch heute wirkt die sinnlich-seelische Sphäre dieser Stadt merkwürdig suggestiv. Aber sie erfrischt nicht, und ihre Mystik löscht leicht die Spannkraft des Willens aus. Auch Matteo da Siena ist ein echtes Geschöpf dieser Sphäre. Er kam zwar aus Umbrien, und brachte umbrische Eigentümlichkeiten mit sich[10], aber wohl niemand hat

sich so in das eigentümliche Wesen des sienesischen Kunstgeistes eingelebt, wie gerade der Umbrier Matteo. Man muß zugeben, daß er und die anderen sienesischen Künstler dem «genius loci», und seiner Idealtradition zuviel geopfert haben. Von dem wissenschaftlichen Geist, der in Florenz herrschte und der die Errungenschaften festzuhalten und lehrbar zu machen wußte, welche ein Masaccio aus der Kraft genialer Eingebungen geschaffen hatte, von einem solchen Geist ist in Siena nichts zu spüren. Ein neues Streben machte sich im Anfange zwar auch in Siena fühlbar. Domenico di Bartolo ist hier zu nennen, der das Leben in einem neuen, konkreten Sinn zu schildern unternimmt. Die geschichtliche Stellung dieses Malers ist noch nicht genügend erklärt, und wird uns im folgenden Kapitel zu beschäftigen haben. An dieser Stelle sei nur gesagt, daß die nordische Nuance, die er gebracht hat, der so eklektischen sienesischen Kunst nicht wieder verloren gegangen ist, wofür wir an die oft fast niederländisch wirkende Kunst Sassettas, an die oft wie deutsch anmutende Giovannis di Paolo und an die merkwürdig von der niederländischen Landschaftsmalerei beeinflußten Landschaften auf Bildern Neroccios und Benvenutos di Giovanni erinnern. Aber dem Realismus des Ghezzi fehlt doch das Merkmal des Wissenschaftlichen; er bleibt Illustrator in der Art Pisanellos und Gentiles; und die Dinge, die Castagno und Uccello zunächst auf Kosten der bildhaften Werte rationell zu ergründen suchten, hat er zwar nicht eigentlich oberflächlich aufgegriffen, aber doch niemals zum Selbstzweck gemacht. In einem gewissen Sinne ist er der Vorläufer der großen Illustratoren des 15. Jahrhunderts gewesen, eines Buonfigli, Gozzoli und Pinturicchio. Die Frage, wieweit er nach diesen und anderen Richtungen anregend gewirkt hat, ist von H. J. Wagner sehr gut beantwortet, aber noch nicht gelöst worden. (Vgl. Kapitel 2.) Man könnte diesen Künstler wohl mit seinem Zeitgenossen Quercia in Parallele stellen. (Uebrigens war Quercias Bruder, Priamo, Gehilfe Domenicos.) Beide sind noch Halbgotiker und beide von nordischer Kunst beeinflußt. Domenico wird nicht wie Quercia von mystischer Trunkenheit zu gewaltigen Gebärden hingerissen, sondern geleitet von einem nüchternen Kunstverstand, welcher jedoch nicht minder wertvoll und wohltuend ist. Seine scharfe, bestimmte Zeichnung, seine männlich schlichten Charaktere (in den Skalafresken) berechtigen zu diesem Ausdruck. Freilich hat Jacobsen die Pracht seiner Architekturen und Kostüme orientalisch, «indisch» genannt. Sie ist das, historisch genommen, nun wohl nicht, sondern weist vielmehr nach Oberitalien, aber eine scheinbar exotische Nuance ist der

sienesischen Kunst im 14. und 15. Jahrhundert in der Tat eigen. Ihr Ursprung liegt im Mittelalter, genau gesagt in der byzantinischen Ueberlieferung. Wenn wir unter der Bezeichnung «byzantinisch» einerseits die kalte, starrende Pracht eines halborientalischen Hofzeremoniells vorstellen und seine sklavische Devotion, andererseits aber doch darin ein schwaches Fortleben altgriechischen Formenschatzes und Formgeistes zu erkennen glauben, so besteht eine solche Vorstellung noch gegenüber der sienesischen Quattrocentokunst zu Recht. Die sienesische Kunst vom Ende des 15. Jahrhunderts, vor allem die Matteos di Giovanni ist der letzte Ausklang, aber auch eine letzte, wichtige Form des Byzantinismus in Italien.

Bei so streng konservativer Anhänglichkeit an uralte Ueberlieferungen muß der Maler das Gebiet seiner Aufgaben sehr einschränken, und er darf nur auf wenige, ganz bestimmte Wirkungen ausgehen. Was ihm vorschwebt, sind feierliche, starre, berauschend glanzvolle Andachtsbilder, in denen das Wirkliche aller Zufälligkeit entkleidet und in gesetzmäßig-ornamentale, gleichsam von Ewigkeit umwitterte Linienzüge eingefangen ist. Das sind im Grunde rein «dekorative» Absichten (mit Berenson zu sprechen). Die «illustrativen» Tendenzen flüchten sich in die Schilderungen auf den Predellenbildchen usw. Es ist bezeichnend, daß das Dompaviment, das einzige große Werk, an dem fast alle sienesischen Künstler des Quattrocento arbeiteten, eine im tiefsten Wesen dekorative, kunstgewerbliche Leistung ist — und noch dazu ein Bestandteil der Ausstattung eines gotischen Domes, den man nur zu vollenden hatte. Der Blick war auch hierin rückwärts gerichtet, und das hat das Wesen der ganzen sienesischen Kunst beeinflußt. Das Leben erscheint nicht selbst, sondern nur eine Paraphrase über seinen Glanz, und die Schilderung eines Vorgangs wirkt wie eine Erinnerung an ihn, ein Traum von ihm, nicht wie der Vorgang selbst. Schon im Anfang des Trecento haben sich diese Grundzüge des sienesischen Kunstschaffens konstituiert. Sie treten hiemit in entschiedenen Gegensatz zu den Grundzügen der florentinischen Art, und der Unterschied des Stils eines Duccio und eines Giotto bleibt typisch für die ganze weitere Entwicklung, ja er besteht gerade am Ende des Quattrocento noch durchaus zurecht. Duccios Kunst erscheint wie durch eine lange artistische Tradition hindurchgegangen. Sein Stil, der ja bekanntlich durchaus die alten byzantinischen Schemata bewahrt, sie aber mit dem neuen Gefühl der Gotik wieder belebt, gibt schon die Mischung an, nach deren Rezept die ganze spätere Kunst von Siena geschaffen ist. Wir lernen Duccio als einen echten Klassizisten kennen, in seinen wohlartikulierten Gewandfiguren, deren

Posen oft so würdevoll, deren Gesten oft so schön pathetisch sind, und in seinen Kompositionen, die stets etwas bühnenhaftes haben und in gewissen Gruppen an den Chor der griechischen Tragödie gemahnen. Alle diese Züge sind der sienesischen Kunst geblieben, wenn sie auch in ihr versteinert sind. Ganz anders der Florentiner Giotto! Seine großartigen Togagestalten sind gotisch typisiert, aber sie haben doch soviel Lebensgepräge, daß wir in ihnen Menschen seiner Zeit erblicken. Als Flächendekoration wirken sie nicht so reizvoll, weil sie einfach umrissen sind, aber auch gerade darum sind sie glaubhafter, räumlicher. In seiner Darstellung der heiligen Geschichte gibt er nur die notwendigen handelnden Personen, die bei Duccio stets von einem schatten- und echoartigen Chor begleitet sind. Giotto gibt damit gleich der florentinischen Kunst ein Beispiel zweckbewußten Fortschreitens und einer edlen Nüchternheit der Gesinnung, und diesem Beispiel ist sie gefolgt. Und noch eines: die örtliche Umgebung wird von Giotto nur mit Abkürzungen bezeichnet. Duccio dagegen, der ihm in der Kenntnis der Perspektive nicht überlegen ist, vermag doch durch eine scheinbar zusammenhängendere Schilderung des Außen- und Innenraumes, und durch ausführlicheres Detail einen reicheren Anschein des Lebens zu erwecken. Dieser Gewinn ist trügerisch, wie die Folgezeit lehrt, die ein wirkliches Kapital an lernbaren Dingen bei Duccio nicht vorfand, und deshalb im Norden und Florenz Anleihen machen mußte. Scheint es fast, als ob die sienesische Malerei um 1350 mit den Lorenzettis und Simone Martini auch entwicklungsgeschichtlich — infolge einer kräftigen Auseinandersetzung mit der nordischen Gotik — den Florentinern den Rang abgelaufen und sie sogar direkt beeinflußt habe, so sehen wir doch, wie sich bereits gegen das Ende des Jahrhunderts das Verhältnis wieder im ursprünglichen Sinn zurechtrückt. Bei Barna, diesem längst nicht genug gewürdigten Künstler, kommt noch einmal das ganze gewaltige Pathos eines Duccio rein zum Ausdruck, aber sachlich ist hier gerade gar nichts gewonnen. Und auch dieses echt sienesische Pathos ist in der Folge etwas verkrüppelt und ein wenig maskenhaft geworden. Erst in Werken des Francesco di Giorgio kommt der tragische Stil wieder rein an die Oberfläche. Aber er steht doch damit ziemlich allein, wie einst Quercia. Aus der ersten Vermischung mit florentinischer Kunst am Ende des Trecento war die sienesische schon zum Schluß ziemlich geschwächt hervorgegangen, und nach der zweiten, am Ende des Quattrocento ist sie gar an Blutarmut gestorben. Im Cinquecento gibt es keine sienesische Kunst mehr. Sodoma und Beccafumi sind keine echten Sienesen;

Pacchia und Pacchiarotto sind es nur in ihren Jugendwerken.

Oskar Wulff hat in einem inhaltsreichen Aufsatz[11] nachgewiesen, daß Duccios malerischer Stil das Produkt eines eigentümlichen Eklektizismus ist. Auch das ist bestimmend für die ganze Folgezeit geblieben. Denn in der Tat finden wir die sienesische Schule im 15. Jahrhundert stets auf der Suche nach neuem Aufputz für die alten Bildmuster. Und dieser Eklektizismus, den wir bei Domenico di Bartolo schon erwähnten und der Matteos merkwürdige Kunst erklärt, machte seine Anleihen in Umbrien und Oberitalien, in Florenz, sodann aber bei den Niederländern und Deutschen, und — es scheint fast — sogar im Orient! Der Unterschied zwischen einem Ghirlandajo und einem Matteo ist also — so paradox das klingen mag — im Grunde noch derselbe, wie der zwischen Duccio und Giotto. Nur sind wegen des allgemeinen Fortschritts die unterscheidenden Merkmale aufdringlicher in die Erscheinung getreten, so daß sich das Verhältnis noch viel mehr zu Ungunsten des Sienesen verschoben hat. Wir finden Ghirlandajo im Besitz aller Wissenschaften und technischen Kenntnisse seiner Schule und Zeit. Eine jede Aufgabe, körperliche Rundung der Figur, richtige Anatomie des Nackten und dementsprechende Behandlung des Gewandes, genaue perspektivische Raumkonstruktion, solide Behandlung der Architektur und Komposition im Sinne der durchschnittlichen Forderungen, wird von ihm nicht bloß auf ihren ästhetischen Effekt hin, sondern mit Ernst und Gründlichkeit angefaßt und schlecht und recht gelöst. Alle diese Dinge, soweit sie wissenschaftlich als Selbstzweck gehandhabt werden, können aber einem primären, rein ästhetischen Prinzip zunächst nur widersprechen. Allzu starke Linearperspektive zerstört die malerische Bildeinheit, allzu körperlich hervorspringende Modellierung mit schwarzen Schatten setzt schließlich an Stelle der Malerei die Plastik. Die Schönheitswerte der Malerei konnten erst in einer letzten höchsten Synthese wieder vollkräftig erscheinen, und mit ihnen die dekorativen Werte. In der Bewahrung der alten, primitiven und darum auch primären Dekorationswerte liegt Sienas historische Eigentümlichkeit und vielleicht auch sein Verdienst (vgl. Anm. 73). —

Bei den alten Schriftstellern wird Siena bald als «civitas virginis», bald als «civitas Veneris» gerühmt. So «übersinnlich-sinnlich» ist auch die Andachtsmalerei in dieser Stadt. Von der Wirklichkeit, die der neue Realismus entdeckt hatte, wollte sie am liebsten nur wenig, nur etwas äußeren Glanz und bunten Flitter übernehmen; was er mehr bot, empfing sie nur zögernd, spielerisch, ohne den rechten Ernst und Eifer, mit dem

Hochmut dessen, der besseres schon zu besitzen wähnt, als was er noch gewinnen kann. — Es drang aber doch etwas von dem Geist und Liebreiz der Frührenaissance ein, und die hieratischen Andachtsbilder überkleideten sich mit den heimlichen Reizen des neuen «antikischen» Geschmacks. So war es bei dem Gotiker Quercia und seinem Nachfolger Federighi, so bei Sassetta und dem merkwürdig ungleich-wertig schaffenden Vecchietta, so vor allen Dingen bei Benvenuto und Matteo di Giovanni. Und das verbindet einen Botticelli, der ja eine altertümlich kalligraphische Formelhaftigkeit nie ganz überwand, mit Matteo da Siena und auch z. B. mit Carlo Crivelli. Man muß es zugeben: was Schönheit im äußeren naiven Sinn anbelangt, so brachten es einige Sienesen — eben auf der Grundlage der alten, primitiven Schönfarbigkeit — zu einer kaum glaublichen Verfeinerung der Mittel und vor allem auch der Maltechnik. Der Glanz der emailartig leuchtenden Farben auf den Andachtsbildern des Sano ist unvergeßlich und unvergänglich; und so langweilig diese Werke nebeneinander in der Akademie sich ausnehmen, so stark und zwingend wirken sie in ihren Bauernkirchen an Ort und Stelle. Von Neroccios Madonnentypus — diesem Ideal aller praeraphaelitischen Verfeinerung — sprachen wir bereits. Die Assunta des Vecchietta, im Chor des luftigen Doms von Pienza, schwebt im Morgenlicht wie eine silberhelle Vision. Sassettas «Geburt» in Asciano hat bei aller Altertümlichkeit die ganze heimliche Romantik der Frührenaissance und ist voll der Intimität und der stofflichen Reize eines alten Niederländers. In dem kühlen, juwelenartigen Glanz harmonisch heller Farben steht Matteos «Kindermord» völlig allein und fast unerreicht da; und am allerwenigsten hat Ghirlandajo derart vollkommenes geschaffen, sein Streben war dafür zu ernsthaft, und zu sehr auf das Tüchtige, einfach Gediegene gerichtet, eine so feierlich strahlende Vision, wie Matteos Madonna im Schnee ist den Florentinern niemals erschienen. —

Der sienesischen Schule fehlte es im allgemeinen an dem, was man die Moral, die Gesinnung des Fortschritts nennen möchte, an «Tüchtigkeit» im Sinne Goethes. Während die alten heiligen Vorbilder unter dem Einfluß des neuen Heidentums ein wenig ins scheinheilige sich wandelten, litten hier — in Ermangelung anderer Aufgaben — die dekorativen Werte des Kunstwerks an einer Art von Hypertrophie. Solche Kunst kann nur in der «Provinz» bestehen. Sie ist konservativ wie die Bauern und Aristokraten, und eben deshalb halb bäuerlich und halb adelig, niemals aber bürgerlich, fortschrittlich und pflichtbewußt. Und weil sie auf Tradition ruht und sich nur ungenügend durch neues Naturstudium aufgefrischt

hat, fehlt es ihr auch an eigentlich lebensvermittelnden, vital anregenden Kräften. Diese Kunst ist abstraktiv und auch darin ein letzter Nachklang der byzantinischen [12]. — Man wird in solchem Falle leicht mit Schlagworten wie Verfallskunst etc. bei der Hand sein. Neuerdings ist man den kunstgeschichtlichen Erscheinungen gegenüber damit vorsichtiger geworden. «Verfallskunst» ist die sienesische Quattrocentokunst nur in unmittelbarem Vergleich mit der zeitgenössischen Kunst von Florenz. Es ist ja ganz unleugbar, daß in Zeichnung und Perspektive die sienesische Malerei schließlich bei einem einigermaßen peinlichen Bankerott anlangte. Anders aber erscheint diese Kunst schon, wenn man ihre positiven, treibenden Kräfte betrachtet. Auch das sienesische Quattrocento ist reich an originellen Persönlichkeiten, die durchaus nicht gedankenlos sind, und sich — mit einziger Ausnahme eines Sano — selten oder nie wiederholen. Was die Farbe betrifft, so nimmt die sienesische Kunst bereits in manchen Qualitäten scheinbar die neusten Errungenschaften moderner Malerei vorweg. Schubring hat den Giovanni di Paolo nicht mit Unrecht einen der ersten Freilichtmaler genannt; und den Kreis der Hellmaler, dem Baldovinetti, Domenico Veneziano und Piero della Francesca angehören, schließt Domenico di Bartolo. Die Unterdrückung des modellierenden Schattens bei Matteo di Giovanni, die Wahrung der Fläche gegenüber einer vorspringenden Rundheit, die die malerische Einheit zerreißt, und sein mächtiges Gefühl für den ursprünglichen Schmuckwert der Farbe und ihre komplementäre Behandlung, endlich die merkwürdige holzschnittmäßige Vereinfachung der Bildwirkung — alles das sind Dinge, die der modernen Auffassung verwandt scheinen, eben darum vielleicht, weil sie in gewissem Sinne primitiv sind. Hinzu kommt in dieser Kunst ein vergeistigter und mystisch erregter Zug, der vielleicht auch in uns verwandte Saiten anklingen läßt.

Es geht eben im ewigen Haushalt der Geschichte nichts verloren; und die wirkliche Kunstgeschichte ist gegen jede Art von Schönheit gerechter als die geschriebene. Ein Genius hat es vermocht, die angehäuften toten Reichtümer neu in Umlauf zu bringen, und die scheinbar rettungslos versandete Kunst Sienas wieder in das große Strombett ihrer historischen Bestimmung zu leiten: Francesco di Giorgio. Den vollen Umkreis seiner Wirkungen zu erfassen, deren Spuren sich weit über Italien ausbreiten, ist uns hier noch nicht möglich. Francesco gehört offenbar der großen internationalen Kunstgeschichte an, in der ein Lionardo, ein Raphael ihren Platz finden. Welche Folgen aber seine Erscheinung in dem eng umschriebenen Gebiet der Kunst von Siena hatte,

das ist ein Spezialproblem von zwar nur begrenztem Allgemeininteresse, aber doch ganz eigentümlichem Reiz. Denn das neue Leben, zu dem Francesco die Kunst seiner Stadt aus langem verzaubertem Schlaf erweckte, war von einer bleichen, flackernden Pracht: zum letzten Mal sehen wir nun aufleuchten den uralten Genius von Siena, bevor er sich im Gesamtgeiste der neuen Kunst verliert. Es ist das merkwürdige Phänomen der Kunst des Matteo da Siena, an das man dabei denken muß. Mit ihm sollen sich die folgenden Kapitel beschäftigen. —

## ANMERKUNGEN UND EXKURSE ZU KAPITEL I.

[1] Vgl. Francescos «Trattato d'architettura militare e civile» herausgegeben von Carlo Promis, Turin 1841.

E. Rocchi, L'opera e i tempi di F. d. G. Martini im Bullettino senese di storia patria, März 1900.

Festschrift zum 400 jährigen Geburtstag Francescos 1902. Bullettino senese di storia patria IX. fasc. II. von F. Donati (Biographie) G. Rocchi (Ingenieurkunst) Rossi und Franchi (Malerei) F. Bargagli Petrucci (Wasserwerke).

Jacobsen, Siena im Quattrocento, Straßburg 1908, Bd. 59 der Sammlung «Zur Kunstgeschichte des Auslandes». — Die in diesem Werke gegebenen Abbildungen werden im folgenden stets zitiert werden.

Paul Schubring, die Plastik Sienas im Quattrocento. Berlin 1907. Auf die in diesem Werk gegebenen Abbildungen der plastischen Arbeiten des Francesco di Giorgio sei für die folgenden Ausführungen verwiesen. —

[2] Vgl. Schmarsow, Melozzo da Forli. Berlin und Stuttgart 1886.

[3] Vgl. Witting, Piero dei Franceschi. Straßburg 1898.

[4] Die Verfasserin eines bekannten Buches über Siena wundert sich, daß Francesco nach der «Anbetung des Kindes» in der Akademie noch eine andere «Anbetung» in S. Domenico gemacht hat, ohne «daß der Gegenstand dazu nötigte». Der «Gegenstand» nötigt zu garnichts; wo aber diese Nötigung liegt, unter deren Zwang der Gegenstand sich wandelt, darüber nachzudenken wollen wir der gelehrten Verfasserin überlassen. —

[5] Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1904.

[6] Den stilkritischen Beweis hätte Schubring noch überzeugender gestalten können, wenn er die Menschen in den Gemälden Francescos mehr zum Vergleich herangezogen hätte. Es sei daher gestattet, zur Ergänzung seiner Beweisführung noch einige Punkte anzuführen.

I. Das Discordiarelief. Schubring stützt seine Zuschreibung vor allem auf die Aehnlichkeit des Architekturprospektes mit dem der Benediktpredella in den Uffizien. Die Anordnung ist in der Tat dieselbe, nur daß auf dem Relief das optische Verhältnis der Gebäude zu den Figuren bei weitem seriöser aufgefaßt ist. Es liegt ja die Bekanntschaft mit den Architekturprospekten des Luciano Laurana dazwischen, deren Einfluß auf Francesco wir bereits bei Betrachtung des Bildes der «Geburt» in S. Domenico wahrscheinlich machten. Im übrigen ist gerade dies Relief voll von spezifisch sienesischen und für Francesco charakteristischen Zügen. Das forciert-Maskuline ist ein Ton, der um 1480 von Matteo di Giovanni in die sanfte Andachtskunst der Sienesen hereingebracht wurde, aber bereits vorher z. B. in Federighis römischen Helden der Loggiabank anklang. Mit der eigentümlich symmetrischen Disposition der Vordergrundfiguren, der zwei

sitzenden in den Ecken und der zwei laufenden, die fast wappenartig um eine Mittelachse gruppiert sind, vergleiche man die Figurenanordnung in der «Geburt» in S. Domenico, wo eine ähnliche, heraldische Gewichtsverteilung vorgenommen ist. Im Grunde ist dies ein altertümlicher, bei einem Sienesen sehr begreiflicher Zug. Das eigentümliche «Knielaufschema», das an diesen Gestalten des Discordiareliefs besonders auffällt, hat seine nächste Analogie in der Hirtengruppe auf demselben Gemälde. In beiden Kunstwerken zeigt sich der gleiche Sinn für eine fast manierierte Bewegung des Körpers. Aehnliche wildausschreitende, männliche Aktfiguren wie auf dem Relief, finden sich aber auch bei Matteo da Siena, dessen enger Zusammenhang mit Francesco hiedurch wieder erhellt; wir erinnern vor allem an den Reliefstreifen auf dem Kindermordbilde in Neapel.

II. Die Geißelung Christi in Perugia. Das Wesentlichste, nämlich die Uebereinstimmung des Architekturdetails mit dem des Londoner Stukkoreliefs und die Entlehnung des Prätoren aus den Stragebildern des Matteo di Giovanni, hat Schubring bereits hervorgehoben. Hinzu kommt aber die Verwandtschaft der männlichen Kopftypen mit den vorlionardesk erscheinenden Köpfen auf der «Krönung Mariä». Es läßt sich hier fast für jeden in dem einen Werk das Gegenstück in dem andern nachweisen. Z. B. der Kopf unter dem Arm des Pilatus, ein kurzer, kahler Rundschädel, ist dem Kopfe eines Heiligen auf der «Geburt» in der Akademie sehr verwandt. Ferner kann man für den bärtigen Kopf, links von Christus, unter den Heiligen der «Krönung Mariä» ein genaues Ebenbild finden. Bemerkenswert und für Francesco sehr bezeichnend sind die sitzenden und kauernden Bettlerfiguren zu Füßen des Herodes und im Vordergrund des Prospektes, der echt sienesisch bühnenartig aufgebaut ist: die links vor der Treppe kauernde verhüllte Gestalt hat Benvenuto di Giovanni in dem Kreuzigungsfresko des bei Siena gelegenen Monastero frei wiederholt. Auch sei noch erwähnt, daß Matteo in seinem Kindermordbilde zu Neapel und in dem bei den Servi von Francesco die Kapitäle des großen Portikus entlehnt hat.

III. Für die Behauptung, daß die bronzene Paxtafel in Venedig ein Werk Francescos ist, fügt sich die Kette der Beweise am geschlossensten. Die Anwesenheit der Stifterpaare Federigo von Urbino und Battista Sforza spricht natürlich sehr zu ihren Gunsten, da Francesco im Dienste Federigos tätig war. Der Jüngling rechts ist wieder eine solche kauernde Eckfüllfigur, und daß er der Johannesfigur Francescos in der Domopera völlig entspricht, wäre schon allein ein sehr schwerwiegender Beweis. Im übrigen spricht die Verwandtschaft mit der Pietà in der Osservanza so deutlich, daß ein Vergleich der Typen (die hier, wie bei allen späteren Werken des Francesco sehr stark an Matteo di Giovanni anklingen) unnötig ist. Als ein schlagender Beweis seien noch hervorgehoben die erregt flatternden Engel. In der Auffassung, wie sie uns hier begegnen, entstammen sie dem allgemeinen sienesischen Formbesitz, was jeder Kenner spätsienesischer Kunst zugeben wird. Zum Vergleich ziehe man die Engel auf dem merkwürdigen Fresko des Benvenuto di Giovanni im Kloster S. Eugenio (bei Siena) heran. Der Maler ist hierin offenbar von dem Relief Francescos inspiriert, und das bestätigt sich, wenn man sieht, daß der Engel der Hirtenverkündigung auf Benvenutos «Geburt» in Montepulciano (Abb. Jacobsen, Tafel XLI) eine genaue Kopie des Engels ist, der sich auf dem venezianischen Bronzerelief zu äußerst links befindet. Endlich bemerke man die erstaunliche Verwandtschaft zwischen der Magdalena des Bronzereliefs und einem der von Francesco für den Dom in Siena geschaffenen Bronzeengel. Sie besteht nicht nur in der Gewandbehandlung mit den

scharfen, nassen Falten, sondern auch in dem eigentümlichen Kontrapost. Dieser läßt sich in allen Werken Francescos nachweisen. In der Schrittstellung verweilend, so daß der Körper gewissermaßen auf dem einen, breitauftretenden Fuß balanciert, während der andere nur mit den Zehen den Boden berührt und seitwärts nachgezogen wird, scheinen diese beiden Gestalten einen Augenblick innezuhalten. Der Engel wendet dabei den Kopf nach links und deutet damit schon die Drehung an, der der Körper folgen wird. Es ist das Rotationsmotiv, von dem die Hochrenaissance dann so viel Gebrauch macht. Die Magdalena wendet den Kopf über die Schulter hinweg zum Kreuz, auch darin kündigt sich an ein Rotieren des Körpers um die Achse des festauftretenden Fußes. Eben dasselbe Motiv zeigt auch der Engel der von Francesco gemalten (kleinen) «Verkündigung» in der Sieneser Akademie, ferner der Aeskulap im Dresdener Albertinum (eine glückliche Zuschreibung Schubrings), viele Gestalten des Discordiareliefs, die Rückenfigur des bacchischen Reliefs in Berlin (s. u.) und v. a. Kurz, die bezeichnete Art der Rhythmisierung der Stehfigur klingt überall, und mit einer gewissen (echt sienesischen) Monotonie und Weichlichkeit, in den Werken Francescos an. Wir haben hier auffallend viele Vorstufen zu einer halb großartigen, halb bereits manierierten und grazilen Behandlung des Rotationsmotivs in der Hochrenaissance, wie sie vor allem an dem Giovannino des Berliner Museums erscheint.

Es ist nun wohl zu beachten, daß Giovanni Santi, der Vater Raphaels in seiner Reimchronik den Francesco mit einer langen Reihe von Versen auch als Verfertiger von Bronzereliefs preist. Er spricht von seinen «Istorie nel bronzo scolpite», darunter können nur Reliefs verstanden sein, und wahrscheinlich dachte der Verfasser des Elogio storico gerade an die Paxtafel aus Urbino, die er wohl selbst gesehen hatte. Und was die von ihm erwähnten Arbeiten Francescos «in calda cera» betrifft, so wissen wir ja, daß jene Bronzereliefs über ein Wachsmodell gegossen wurden. Merkwürdigerweise haben Rossi und Franchi, Schubring und Jacobsen sich diese ganze, in der Reimchronik enthaltene Charakteristik des umfangreichen Schaffens Francescos entgehen lassen. Hier einige Stellen aus dem von Schmarsow veröffentlichten Text des G. Santi (S. 351 ff.). Zunächst erfahren wir über Francesco, daß dieser merkwürdige Mann

«non sol mirabil architecto»

gewesen sei.

«ma sopra tucti gran compositore(!)
E de ornamenti altissimo recetto
Presto, ueloce et alto dipentore(!)
Restaurator delle ruine antiche(!)
E delle spente un supremo inuentore

usw.

Di bellici instrumenti quanto grande
Hebbe inuention io taccio ma gradite
De lui le lode più che altri se spande
Possa de istorie nel bronzo scolpite(!)
Ogni faccilitati erano in lui
Con supremo disegno e bene orditi.

usw.

Onde per questo como in calda cera
Facil se imprime cusi il Conte in cure
Scolpì delle uertû sublime e altera

usw.

In dieser hochinteressanten Lobeserhebung, die offenbar unter dem unmittelbaren Eindruck der großen Persönlichkeit geschrieben ist, beansprucht die Bezeichnung «Restaurator delle ruine antiche» noch besondere Aufmerksamkeit. Der Triumphbogen auf der «Geburt» in S. Domenico bewies uns bereits ein genaues Studium antiker Bauten, sie erscheinen aber bei Francesco in einer freien und höchst persönlichen Umbildung (man vergleiche damit etwa die merkwürdig grazile Frührenaissance der Vorhalle von Santa Maria bei Arezzo); und er hebt ja selbst in seinem Traktat die persönliche Freiheit des Architekten gegenüber den Regeln der Antike hervor. Darin rühmt er sich auch die meisten antiken Reste in Italien untersucht und mit Vitruv verglichen zu haben (della Valle III, p. 108). In diesem Zusammenhang werden nun die zahlreichen Anklänge an antike Statuen, die schon Bode in den drei Reliefs bemerkte, sehr wichtig. Bode sagt: «Mehr als einmal glauben wir Nachbildungen antiker Vorbilder zu entdecken: den Apollo von Belvedere, den Satyrtorso der Uffizien aus der Sammlung Ghiberti Galli (in dem Schergen, der die Frau schlägt), den ausruhenden Faustkämpfer aus dem Thermenmuseum (in dem auf der Treppe sitzenden Mann der «Geißelung»); und doch ist es nur die innere Verwandtschaft mit der Antike, welche die Erinnerung an solche klassische Gestalten in uns erweckt». Wir können diese Liste noch vergrößern. Im Thermenmuseum zu Rom steht dem «Faustkämpfer» gegenüber der «hellenistische Herrscher», der zusammen mit jenem gefunden wurde. Auf dem Reliefbild der Geißelung steht nun merkwürdigerweise der Gestalt, die dem Faustkämpfer ähnelt, eine Figur unmittelbar gegenüber, welche anscheinend den Typus des hellenistischen Herrschers wiedergibt. Zwar stützt dieser die Hand in die linke Hüfte, während die Relieffigur einen Schild hält, aber der hohe Lanzengriff bei beiden beweist ihre nahe Verwandtschaft Auf demselben Relief hat der bärtige Mann rechts von Christus durchaus den römischen Markomannentypus, so wie er z. B. auf der Markussäule in Rom erscheint. Sollen alle diese Aehnlichkeiten mit ganz bestimmten Werken der Antike nur auf die «innere Verwandtschaft» zurückzuführen sein? Da Bode die Reliefs dem Lionardo geben will, so würden ihm aus der Tatsache mehrfacher Verwertung antiker Vorlagen große Schwierigkeiten für diese Attribution erwachsen sein. So kam er dazu, die im ersten Satzteil enthaltenen scharfsichtigen Detailbeobachtungen im zweiten wieder bis zur Aufhebung zu verallgemeinern. Bei einem Sienesen, der noch so stark mit der gotisch-byzantinischen Ueberlieferung seiner Vaterstadt zusammenhängt, kommen aber so wundertätige Verwandtschaften schwerlich in Betracht. Diese Erinnerungsbilder antiker Werke sind wirklich verwertet, so wie es auch Matteo oft tut, aber von Francesco sind sie allerdings in einer überaus genialen Weise mit der eigenen Erfindung verschmolzen. Er hat antike Ruinen untersucht, vielleicht auch Ausgrabungen gemacht. In Urbino hatte er Gelegenheit, die Antikensammlung des Herzogs zu studieren. Dort und in Neapel brachte ein gelehrter Humanistenkreis (bes. Pontano) dem Künstler mannigfache Anregung. Der Apoll von Belvedere ist Ende des 15. Jahrhunderts gefunden worden, Francesco kann ihn also gesehen haben. Zum Satyrtorso der Uffizien gibt Dütschke die Provenienz und die Zeit der Entdeckung nicht an («Antike Bildwerke in Ober-Italien»). Dagegen sind der hellenistische Herrscher und der Faustkämpfer erst 1882 bei einem Theaterbau in der Via Nazionale zu Rom zusammen ausgegraben worden. Die beiden genannten, nach rundplastischen Vorbildern geschaffenen Gestalten auf dem Relief Francescos können also doch nicht unter dem Eindruck des Faustkämpfers und des hellenistischen Herrschers entstanden sein, und auch ihre räumliche Nachbarschaft muß ein Zufall

sein, so auffällig sie auch mit den Fundumständen der beiden Statuen übereinstimmt. Die wirklichen Vorbilder der zwei Figuren des Reliefs dürften wohl unter der Fülle antiker Kleinbronzen zu suchen sein, von denen Federigo von Urbino und Alfonso von Neapel eine Anzahl besaßen. An Stelle des «Hellenistischen Herrschers» muß eine Statuette, wie die von Wulff veröffentlichte, als Vorbild gedient haben (Alexander mit der Lanze, eine Bronzestatuette im Besitz des Herrn von Nelidow).

Wenn man sich nach den hier und im Text gegebenen Andeutungen ein deutlicheres Bild von dem komplizierten Stil des Francesco di Giorgio und dessen verschiedenartigen Quellen gemacht hat, so wird man mit geschärftem Auge unter dem plastischen Monumentenvorrat der italienischen Quattrocentokunst Umschau halten können und vielleicht hier noch manches Werk des großen Sienesen entdecken, das bis dahin fälschlich unter der Flagge Bertoldos, Verrocchios, Pollajuolos und ihrer Schulen gesegelt war. Im ganzen Quattrocento findet ein lebhafter künstlerischer Austausch zwischen Siena und Florenz statt und es steht noch keineswegs fest, ob dabei stets nur Florenz der gebende Teil ist. Jedenfalls ist es nicht immer so einfach, florentinisches und sienesisches Gut zu unterscheiden; das gilt zum mindesten von der Plastik der beiden Schulen. Hier hätte die Kunstwissenschaft noch fruchtbare Arbeit zu tun, vorausgesetzt, daß sie sich entschließen wollte, die sienesische Kunst des 15. Jahrhunderts nicht mehr a priori als quantitée négligeable zu betrachten. —

Man sehe sich einmal das im Berliner Museum befindliche Tonrelief einer «bacchischen Darstellung» an. Abb. Tafel I. Natürlich ist das sehr bedeutende Werk als «florentinische Schule» bezeichnet; wer aber die sienesische Plastik studiert hat, wird wohl beim ersten Anblick darin eine charakteristische Arbeit unseres Francesco di Giorgio erkennen. Gehen wir die einzelnen Gestalten durch, so werden wir uns fast bei jeder an irgend einen bezeichnenden Zug in den uns bekannten Werken des großen Sienesen erinnert fühlen. Bei der weiblichen Rückenfigur rechts vergegenwärtige man sich, was wir auf S. 28 über das «Rotationsmotiv» bei Francesco gesagt haben. Der laufende Mann zu ihrer linken (ein echt sienesischer schroff und kantig modellierter Muskelakt!) gemahnt durchaus an die beiden Hirten auf dem Bilde der «Geburt» in S. Domenico und noch mehr an die beiden, im «Knielaufschema» gegebenen Figuren des Discordiareliefs (cf. S. 27). Wie merkwürdig und zugleich ganz aus Francescos Stilgefühl geboren ist die Art, in der der kleine Faun mit jener Muskelgestalt zusammenkomponiert ist! Und der sitzende Meergott, dem ein Knäblein den Dreizack vor Augen hält, ist ein wahres Musterbeispiel für das Antikisieren des Künstlers. Nicht nur, daß sein Gesicht den römischen Galliertypus zeigt; die ganze Auffassung ist überraschend antik. Für die prächtige Gestalt der fliehenden Mänade mit den übergreifenden Armen lassen sich unschwer verschiedene ganz analoge Erfindungen in dem Relief der Discordia aufweisen. Wirkt sie im übrigen nicht wie eine leise Vorahnung von viel späteren Gestalten des Barockstils, z. B. von der Chloe in Berninis bekannter Gruppe? Immer rätselhafter, prophetischer erscheint uns die vieldeutige Kunst Francescos. Daß der Mann mit der Fackel links vom Centauren durchaus an Figuren aus dem Kindermord des Matteo da Siena, des Freundes Francescos, erinnert, sei zum Ueberfluß noch erwähnt. Die Modellierung der Köpfe, die von Schatten und Lichtern wie durchpflügt sind, atmet ganz den Geist der Schöpfungen Francescos und die Komposition des Ganzen ist — trotz aller Vorgeschrittenheit im einzelnen — doch noch innerlich merkwürdig disparat und aus heterogenen Elementen zusammengesetzt. Eben das spricht ja für unsern Sienesen.

[7] Ein zweites Exemplar des Londoner Stukko befindet sich noch heute im Palazzo Saracini zu Siena. Es war wohl Pandolfo Petrucci, der die «Discordia» bestellte, er wollte vielleicht vor der inneren Zwietracht warnen, die damals Siena zerrüttete. Dieses Werk tritt damit in eine Reihe mit dem «schlechten Regiment», jenem Fresko, das A. Lorenzetti im Pal. publico gemalt hat, und auch Matteos Stragebild im Paviment hatte, wie wir sehen werden, eine warnende Bedeutung.

[8] Schubring schreibt sie, sicher mit Unrecht, dem Cozzarelli zu. Während die Heiligen der ersten und die vier Kirchenväter der zweiten Kuppel wohl nur Arbeiten von Gesellen sind, wofür ihnen Zeichnungen Francescos zur Vorlage dienten, gehören die prachtvollen Evangelisten der Hauptkuppel, sowie das «Ecce homo»-Relief über dem Chor zu den bedeutendsten Werken Francescos und der sienesischen Plastik überhaupt. Da sehen wir wieder die nervigen, fast nervösen Greisengesichter Matteos di Giovanni in die Plastik übersetzt und die diesem Künstler eigentümliche hochgereckte Energie des Ausdrucks. Was aber für die Autorschaft Francescos den Ausschlag gibt, ist die Sprache der Hände, dieser langen, fast weiblich schlanken Greisenhände; sie sind eines der besonders charakteristischen Merkmale Francescos, wiewohl er sich damit an Vecchietta und Neroccio anschließt. Man sehe daraufhin die Pietà Francescos in der Sakristei derselben Kirche an. Daneben zeigt sich übrigens wieder, daß auch Federighis Kunst in das produktive Bewußtsein Francescos aufgenommen war. Sein Relief mit Johannes Ev. im Dom ist in jeder Beziehung eine direkte Vorstufe zu den Osservanzareliefs (vgl. auch die Bildung der Lünettenrahmen).

[9] Diese «Magdalena» zeigt, was jedem auffallen wird, eine durchaus moderne Nuance der Empfindung, die wir wohl nicht weiter zu erläutern brauchen. Im Zusammenhang damit sei aber auf etwas anderes hingewiesen. Selten hat ein Werk die kunstsinnigen Geister unserer Zeit so erregt, wie jenes merkwürdige kleine Bild, «die Verlassene» genannt, das in den Privaträumen des Fürsten Pallavicini in Rom eifersüchtig gehütet wird. (Der Verfasser hat jedoch Gelegenheit gehabt, das Originalbild zu untersuchen.)

Auf den Stufen vor dem unerbittlich geschlossenen, eisernen Tore einer finsteren Mauer kauert eine Frauengestalt mit verhülltem Antlitz. Im Vordergrund liegen Kleider auf den Steinen. Man hat an Botticelli gedacht, weil er in der fanatischen Stimmung seines Alters noch am ehesten einer solchen fast sensationellen Erfindung fähig erscheint und weil Malweise und Faltenwurf jedenfalls nichts enthalten, was die Zuschreibung schlechtweg ausschließt. Gegen ihn spricht aber zunächst die auffallende, sehr seriös und fast als Selbstzweck behandelte Architektur, und die noch etwas absichtlich vorgetragene Linearperspektive des Tores und des Fußbodens. Hier war ein Architekt am Werk, und gerade Francescos Reliefs und spätere Gemälde von ihm bezeichnen die Stufe, wo die sienesische Prospektmalerei mit der Klarheit architektonischer Zucht, aber doch noch stets etwas selbstzwecklich behandelt wird. Das fast Exaltierte der Seelenstimmung, was uns zunächst so befremdlich modern erscheint, geht aber durch alle Werke Francescos und mit dieser seiner besonderen Stimmungseigentümlichkeit scheint der Gefühlston in dem Bilde der Verlassenen mehr zu harmonieren, als mit dem Sentimento, das aus den Spätwerken des Botticelli klingt. Matteos Werke enthalten ähnliche Stimmungswerte. Auf seiner Strage in Neapel findet sich merkwürdigerweise genau dasselbe unerbittlich geschlossene, mit Stacheln versehene Eisentor, über dem der Himmel sichtbar wird. Daß aber Matteo selbst darum der Maler unseres Bildes sei, soll keineswegs hiemit angedeutet sein; nur hilft diese Beobachtung vielleicht den künstlerischen Kreis bestimmen, in dem wir die Entstehung des Abbandonatabildes vermuten. Denn einer so schlichten, ernst behandelten Architektur wäre der meist kleinteilig und kunstgewerblich empfindende Matteo selbst kaum fähig gewesen. Dagegen bieten die Werke seines Freundes Francesco die genauen formalen Analogien zu der Architektur im Bilde der Verlassenen. Es sind Quadermauern, die mit dorischen Pilastern gegliedert sind. Man vergleiche damit auch den Palazzo

Piccolomini in Pienza, den Francesco zwar nicht selbst schuf, aber doch genau kannte. Auch die perspektivische Behandlung an seinen Reliefs kommt in Betracht, z. B. die des Fußbodens in dem Relief der «Geißelung», ferner die besondere Art, wie darin Bauliches und Figürliches zusammen empfunden ist. Kauernde Gestalten vor Mauern und Bauteilen, von denen sie zum Teil überschnitten sind, erkannten wir bereits als ein Lieblingsmotiv Francescos. Man vergleiche z. B. die «Verlassene» mit der kauernden Gestalt, die sich links unten im Reliefbilde der «Geißelung» befindet, oder mit dem Mann zu Füßen des Pilatus, endlich mit dem sitzenden Johannes auf der Kreuzabnahme, und mit der diesem ganz ähnlichen Tonfigur in der Domopera.

Warum verhüllt die angeblich «Verlassene» ihr Haupt und sitzt niedergeschmettert vor verschlossenem Tor? Was sollen die Kleider auf den Stufen? Modernes Empfinden sucht hier am ehesten die Stimmung der Ausgeschlossenheit, doch, wie wir sehen werden, mit Unrecht. Die Tafel war nämlich nicht isoliert, sondern gehörte, wie wir annehmen möchten, einer Folge von Bildern an, in denen eine bestimmte Geschichte erzählt wurde. Eine solche Folge bilden z. B. die früher in eine Sakristeitür eingelassenen Benediktbilder zu Perugia (vgl. Anmerkung 10) oder die Judithbilder des Botticelli, welche für das «Studiolo» eines hohen Herrn bestimmt waren. Diesen letzteren gleicht die Tafel mit der sogenannten «Verlassenen» auch im Format. Auch vermuten wir für sie eine ähnliche Bestimmung, wie die der Botticellibilder. Ist uns doch bekannt, daß Francesco in seinen späteren Jahren nur selten und aus Gefälligkeit gegen seine Gönner zum Pinsel griff. Für einen von ihnen mag die «Abbandonata» mit den zugehörigen Täfelchen gemalt sein, die wir nicht mehr nachweisen können.

Schon durch die Wahrscheinlichkeit, daß es Bestandteil einer solchen kontinuierlichen Geschichtsfolge ist, verliert das Bild viel von seinem modern-sentimental anmutenden Charakter; noch mehr aber, wenn wir den Inhalt dieser Geschichte erfahren. Im I. Buch Mose wird von der Thamar eine psychologisch sehr tiefgründige und schicksalsvolle Geschichte erzählt; hierin heißt es (38, Vers 14) von ihr: «Da legte sie die Witwenkleider von sich, die sie trug, deckte sich mit dem Mantel, und verhüllte sich, setzte sich vor die Tür hinaus an dem Wege gen Thimnat; denn sie sahe, daß Sela war groß geworden und sie war ihm nicht zum Weibe gegeben.»

Ferner (Vers 15): «Da sie nun Juda sahe, meinete er, es wäre eine Hure, denn sie hatte ihr Angesicht verdecket.» — Judas Auszug nach Thimnat mit Hira war vielleicht der Gegenstand des ersten Bildes. Als zweites folgte dann die erhaltene Tafel, während eine dritte die Begegnung mit Juda schilderte. Daß Francesco den ungewöhnlichen und tragisch-sensationellen Stoff der Thamargeschichte wählte, ist für ihn sehr bezeichnend.

10 Neuerdings hat Venturi (Studii sull'arte Umbra del' 400. L'arte XII, 3) über diesen Gegenstand eingehend gehandelt. Zunächst ist die Rede von Giovanni und Gerolamo Boccati von Camerino. In dem bezeichneten Altar des ersteren von 1447 in Perugia sieht V. mit Recht nicht den oft behaupteten Einfluß Benozzos, Filippo Lippis, Gentiles da Fabriano und Dom. Venezianos, sondern vor allem den des Sienesen Domenico di Bartolo Ghezzi, was bereits H. J. Wagner in seiner Dissertation über diesen Künstler hervorgehoben hat. Freilich ist die Vorstellung, die sich V. von Ghezzi macht, recht falsch. Glücklich aber ist auch der Hinweis auf Vecchiettas Assunta in Pienza und ihre stilistische Verwandtschaft mit Boccatis später «Madonna dell' Orchestra» in Perugia, die, falls sie wirklich von dem erstgenannten Bilde abhängt, erst in der Mitte der 60er Jahre entstanden sein kann. Was V. uns über die Abhängigkeit Matteos da Gualdo von dem Gotiker Sano di Pietro sagt, halten wir dagegen für durchaus verkehrt, und warum, das lehrt schon ein Blick auf die von V. beigegebenen Abbildungen. Die Parallele, in die er Niccolo Alunno und Matteo di Giovanni bringt, werden wir an geeigneter Stelle nachprüfen. Daß Niccolo und Lorenzo di S. Severino II mit den Ausläufern venezianischer

Kunst in den Marken (Crivelli) stilistisch zusammenhängen, ist bereits beobachtet worden. Von Venedig ist auch die vielteilige Form der gotischen Altarwerke nach Umbrien gekommen. Am interessantesten sind V.'s Angaben über die Benediktbilder in Perugia, die in der Tat eine sehr eigentümliche Verschmelzung umbrischer und sienesischer Kunst darstellen. Wir können dem italienischen Gelehrten hier in vielen Punkten um so mehr zustimmen, als wir unabhängig von ihm schon zu ähnlichen Resultaten gekommen waren. Das wichtigste ist wohl die Zuschreibung der in diesen Bildern enthaltenen schönen Architekturprospekte an Francesco di Giorgio. Die Menschengestalten derselben sind meist von Fiorenzo und einem Schüler des Niccolo Alunno gemalt. Auf Nr. I und IX bekundet sich aber, wie V. richtig bemerkt hat, noch eine andere Hand, die unverkennbar sienesisch ist. Ihr Werk ist auf Nr. IX die vorn rechts stehende Gruppe von Männern, während die Szene zur Linken im Hintergrunde bereits wieder mehr auf die umbrische Seite hinüberschlägt. Bei einem Vergleich dieses Bildes mit Neroccios Benediktpredellen der Uffizien wird das völlig deutlich. An den Bildern von Perugia war aber Neroccio keineswegs beteiligt, wie V. will, sondern sicher hat hier der Architekturmaler Francesco selbst bei einigen Figuren bald mehr, bald weniger mit Hand angelegt. So erklärt sich auch der unmerkliche Uebergang von seiner Manier in die der umbrischen Künstler.

[11] «Zur Stilbildung der Trecentomalerei», Repertorium für Kunstwissenschaft 1904.

[12] Vgl. R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, «Zur Kritik mittelalterlicher Kunst».

II. KAPITEL.

# DIE JUGENDWERKE DES MATTEO DI GIOVANNI (BIS 1470).

WENN wir uns wegen des Mangels an Nachrichten über die äußeren Schicksale des Matteo di Giovanni beklagen müssen, so liegt das wohl zum guten Teil an der Ereignislosigkeit und provinziellen Abgeschlossenheit dieses Lebens. Die von Romagnoli[10], Milanesi[11] u. a. aus Dokumenten zusammengetragenen Erwähnungen machen übrigens möglich, Matteos Aufenthalt in Siena durchweg zu kontrollieren, und erhellen auch einige Hauptpunkte dieses geräuschlosen Daseins, das so sehr gegen die bewegte Genielaufbahn seines Freundes Francesco absticht. Die wesentlichste und kunstgeschichtlich wichtigste Notiz verdanken wir Milanesi, der mit einem Stammbaum der Familie der Bartoli Matteos Herkunft aus dem umbrischen Apenninenstädtchen Borgo S. Sepolcro nachweist. Damit ist für die künstlerische Deszendenz unseres Malers ein wertvoller Fingerzeig gegeben, und jene ersichtliche Synthese umbrischer und sienesischer Stilelemente in seinen Werken läßt sich nunmehr in bestimmterer Weise aus seiner Stammesherkunft begründen. Im Staatsarchiv von Florenz befindet sich eine Bestellungsurkunde vom 9. Juli 1487 für eine «Himmelfahrt Mariä» in S. Maria dei Servi zu Borgo S. Sepolcro[15]. Das Bild wird dem «Matteo Johannis Bartoli, civi burgensi, habitanti Senis» in Auftrag gegeben. Dieser Bartolo, di Ser Francesco Bartoli war nach Milanesis Angaben ein Klempner in Borgo, er scheint jedoch in Siena gestorben zu sein[16]. Sein Sohn Johannes «olim Bartoli Ser Francisci Bartoli», der Vater Matteos, ist ein kleiner Kaufmann und be-

reits 1450 in Siena nachweisbar; er heiratet bald darauf als zweite Frau die Tochter eines sieneser Goldschmieds[17]. So scheinen bereits der Vater und der Großvater, sowie auch die Nachkommen Matteos das Bürgerrecht in Borgo besessen zu haben. Durch dieses waren sie verpflichtet, hier einen bestimmten Teil des Jahres zu verbringen, doch hatten sie ihren dauernden Wohnsitz in Siena. Matteo, Giovannis Sohn aus erster Ehe, befand sich also 1450 höchstwahrscheinlich schon in Siena. Er ist aber auch in S. Sepolcro geboren, wo sich jedoch das Datum seiner Geburt nicht mehr feststellen läßt (die Akten sind verbrannt). Milanesi gab das Jahr 1435 mit einem Fragezeichen als sein wahrscheinliches Geburtsdatum an, und neuerdings hat sich wieder Jacobsen unter Berufung auf eine Denunzia de' beni vom Jahre 1453[18] für dieses Datum entschieden. Aus dieser Urkunde geht allerdings hervor, daß Matteo damals mittellos auf Kosten seines Onkels, des Notars Ser Francesco Bartoli, lebte. «Solo si va temporeggiando per imparare» heißt es bezeichnender Weise und «che esso non guadagna nulla»; zugleich wird hier ein gewisser Giovanni di Pietro als der «compagno» Matteos erwähnt, mit dem er ein gemeinschaftliches Atelier besitzt. Aus dieser Angabe zu schließen, Matteo müsse damals erst 18 Jahre gewesen sein, geht indes nicht an. Wir haben Grund anzunehmen, daß er bereits vor 1450 außerhalb Sienas in die Lehre gegangen ist, so daß er hier nicht mehr als Gehilfe in eine Werkstatt einzutreten brauchte. Anscheinend hat er auch noch Domenico di Bartolo gekannt, der 1445 (nicht 1449!)[19] starb, und dessen unausgeführt hinterlassenen Auftrag von 1437 (Altar in S. Agostino zu Asciano) er später übernahm[20]. Nach Milanesi aber wäre Matteo 1445 erst zehn Jahre alt gewesen! Wir möchten daher mit der Ansetzung seines Geburtsjahres bis auf ca. 1430 zurückgehen. War nun Matteo bis zu seinem 15. Jahre ein Schüler Domenicos? Es wäre an sich nicht unmöglich, daß der Knabe zeitweilig als Farbenreiber in Domenicos Werkstatt war, doch wissen wir nichts von einem dauernden Aufenthalt Matteos in Siena vor 1450 und halten ihn aus manchen Gründen für unwahrscheinlich. Eine wirkliche Schülerschaft Matteos bei Domenico in den wichtigsten Entwicklungsjahren, wie sie von Berenson, Perkins, Mary Logan und Jacobsen behauptet wird, ist schon aus Gründen des frühen Todes Domenicos ausgeschlossen. Eine Untersuchung von Matteos frühsten Werken wird uns lehren, wo wir vielmehr die Bildungsquelle unseres Künstlers zu suchen haben. Das Altarbild in S. Agostino zu Asciano (Abb. Tafel II) kann erst frühestens fünf Jahre nach dem Tode Domenicos entstanden sein, d. h. nach der Heilig-

sprechung Bernhardins (1450), der hier bereits mit einem Heiligenschein auftritt. Der stilistische Zusammenhang dieses Altarwerkes mit den Bildern des Domenico ist, der langen Frist entsprechend, auch nur noch sehr allgemein. Es handelt sich um die altertümliche Form der gotischen Ancona mit drei unbeweglichen spitzbogigen Abteilungen, einer ebenfalls noch dreiteiligen Lünette und einer fünfteiligen Predella. Das Mittelkompartiment mit der Madonna (das man schon vor geraumer Zeit ausgelöst und auf den Hochaltar transportiert hat), ist merkwürdiger Weise schmaler als die Seitenteile — eine Eigentümlichkeit, der wir bei Matteo öfter begegnen werden, und die sich aus der älteren Gewohnheit erklärt, jeder stehenden Figur ihre eigene Abteilung zu geben. Das findet sich allgemein im Trecento; dann vor allem bei den großen gotischen Anconen der Muranesen, ferner bei Lorenzo Monaco, bei Sano di Pietro, auch in des Domenico di Bartolo Altarwerk in Perugia und noch in Pieros della Francesca Misericordien-Altar in San Sepolcro. Hier dagegen sind je zwei stehende Figuren zusammen in einen, notwendig erweiterten Rahmen gestellt[21]. Diese vier Heiligen, von denen wir zunächst reden wollen, haben unmittelbar gar nichts mit Domenicos Stil zu tun. Es ist ein Verdienst Wagners (dem dann F. Mason-Perkins unabhängig folgte[22]), nachgewiesen zu haben, daß hier von einer eigenhändigen Arbeit Domenicos trotz der erhaltenen Bestellungsurkunde nicht die Rede sein kann. Es handelt sich vielmehr um die etwas ungefüge, unselbständige Arbeit eines Anfängers, dessen ganze Manier deutlich macht, daß hier schon eine andere Generation am Werke ist. Man ziehe z. B. Domenicos Altarwerk von 1438 in Perugia zum Vergleich heran. Domenico stilisiert seine Gestalten in einem gotisch fließenden, rhythmisch in die Fläche gebreiteten Duktus. Hiemit und mit ihren schweren, wolligen Gewandstoffen gemahnen sie noch sehr an die umbrische Kunst eines Nelli, aber die Zeichnung ihrer Gliedmaßen ist, wenn auch nicht korrekt, so doch scharf und präzis. Matteo dagegen bringt ziemlich grobschlächtige aber räumlicher empfundene Gestalten, ohne die traditionelle Schönheit in der Flächenprojektion. Auch die Entblößung der Füße, die scharfkantige Behandlung der Gewänder mit den grob aufgepreßten Stoffmustern hat nichts eigentlich gotisches mehr. Nur daß sie zu kurze Arme, knochendürre Hände und überhaupt einen schwächlich entwickelten Oberkörper haben, sind noch Residuen einer bereits überlebten Kunstweise[23], und die Ponderierung der beiden äußeren Figuren, die spinnenhaften Arme, die gespreitzte Haltung der Finger weisen in der Tat doch direkt auf Ghezzi zurück. Man vergleiche die hl. Juliane des Altars

von Perugia mit der hl. Margarethe des Altars in Asciano! Auch der stark verkürzte Gottvater in der Lünette und die Predella erinnern zweifellos an ihr Gegenstück in dem Altare von Perugia. Aber es ist doch wichtig zu wissen, daß die Typik, jenes wichtige Hilfsmittel zur Feststellung kleinster Stilunterschiede, auf ganz andere Einflüsse weist. Bei der Margaretha zeigt der lange Hals und die Bildung der Augen und der Nase anscheinend die Bildung Sassettas[24], nur in vergröberter Form, während Bernardino und Agostino wohl mehr an Sano erinnern[25]. — Man betrachte nun die Lünette. Von der zähen, trüben Malweise an jenen Figuren auf Goldgrund sticht sie merkwürdig ab. Der hastig hingekniete Engel zeugt von viel Sinn für Bewegung und bildet mit dem silberfarbenen Kleid, den hellroten Flügeln, der dunkelroten Wand und dem dunkel gemusterten Fußboden eine höchst reizvolle Harmonie zarter und lichter Töne. Hier wird der Kenner sienesischer Malerei stark an Vecchietta erinnert, der z. B. in dem Jugendwerk der Galerie von Pienza eine formal fast identische Verkündigungsszene bringt, während der leichter zugängliche Altar in den Uffizien auch seinen Geschmack für helle, perlmutterähnlich kühle Farbenharmonie aufs vorteilhafteste offenbart.

Diese Analyse kann aber doch nicht ganz befriedigen. Trotz all der verschiedenen sienesischen Vorlagen bleibt ein Rest, der den Unbefangenen vielleicht hindern würde, hier ein rein sienesisches Produkt zu erkennen. Es gilt das vor allem von den vier Heiligen, an denen trotz jener Anklänge noch entschieden eine andere stilistische Grundlage durchschimmert. Das weiche Sentimento, das sich bei Johannes zeigt, die strähnige (nicht wie bei Ghezzi lockig gedrehte) Haarbehandlung, der charakteristische dreieckige Ansatz der Nase unter den hochgezogenen Augenbrauen, die scharfen Steilfalten dazwischen, — ferner die hellaufgestrichelten Fältchen auf Gesicht und Händen, und endlich die großen Pupillen mit dem starken Weiß der Augenwinkel — alles das gemahnt an die Typik und Formbildung eines Meisters aus einer ganz anderen Schule. Eine Betrachtung des Mittelbildes wird, wie wir hoffen, das Rätsel lösen.

In dem hohen, schmalen Rahmen erscheint auf goldenem Grund, die festlich gekleidete thronende Madonna mit dem Kinde. Eine Erscheinung von überraschender Holdseligkeit! Hier verrät sich zuerst, wie Wagner hübsch bemerkt, «die eben erwachende Individualität Matteos[26]». Wenn er aber fortfährt, die hier erscheinende «müde Holdseligkeit der umbrischen Schule» (Crowe u. Cavalcaselle) habe Matteo von Domenico di Bartolo empfangen, so können wir ihm nur widersprechen.

Es handelt sich vielmehr auch hier um eine Anregung aus dem umbrischen Kunstkreis. Die Madonnen des Benedetto Buonfigli (Abb. Tafel II) zeigen dieselbe, hiemit identische Bildung der Gewandung und des Antlitzes. Benedetto besitzt auch bis ins Detail der Gesichtsbildung alle jene Eigentümlichkeiten, die wir an den männlichen Heiligengestalten Matteos wahrnahmen und wahrnehmen werden. Seine Frühwerke (z. B. die Gemälde der «Anbetung der Könige» in London und Perugia) zeigen in jeder Hinsicht überraschende Aehnlichkeit mit Matteos Jugendstil. In seinem bekannten Freskenzyklus (Galerie von Perugia) stecken jene gewissen grotesken Uebertreibungen im Figürlichen und Mimischen, die dann später in den «Kindermorden» Matteos bis zum Extrem getrieben erscheinen. Freilich solch eine bezaubernde Lieblichkeit des Ausdrucks, wie bei diesem müde geneigten Köpfchen der Madonna in Asciano, ist dem trockenen Buonfigli wohl kaum je gelungen. Sie ist — nicht der Form, wohl aber ihrer Beseelung nach — doch Matteos Eigentum. Vergleichen wir einmal diese Maria Matteos mit einer Madonna aus seiner späteren echt sienesischen Periode, so springt die Aehnlichkeit der beiden deutlich hervor, und der individuelle Kreis der schöpferischen Persönlichkeit scheint hier bereits schon in sich geschlossen.

Die Anzahl der Künstler, von denen Matteo in den ersten, schülerhaften Anfängen seine Rudimente empfing, erscheint also sehr zahlreich und bunt durcheinander gewürfelt. Aber in diesem Anscheine sind bereits die Hinweise auf eine richtige Lösung der Frage enthalten. Zunächst kommt, wie wir sahen, die schon aus chronologischen Gründen unwahrscheinliche Schülerschaft Matteos bei Ghezzi außer Betracht. Wahrscheinlich bleibt nur die Annahme, daß er eine Vorlage Domenicos für die Seitenflügel benutzte[27], woraus sich das befangene Nachmalen gewisser von Ghezzi stammender Formen genugsam erklärt. Im übrigen folgte er sich selbst und den neuen Eindrücken, die in Siena auf ihn wirkten. Man betrachte daraufhin auch die sehr selbständige, lebhaft dramatisierte Szene der Predella. Was wir von äußeren Umständen in der sienesischen Frühzeit Matteos aus den Akten wissen, deckt sich mit unseren Beobachtungen gut. 1453 erscheint Matteo, wie wir sahen, als Ateliergenosse eines gewissen Giovanni oder Nanni di Pietro, der urkundlich als Gehilfe des Ghezzi bei den Skalafresken genannt wird. Aus dem Ton der Denunzia läßt sich entnehmen, daß Matteo erst seit kurzer Zeit (wohl seit 1450) dauernd in Siena weilte. Die Ateliergemeinschaft mit dem Schüler Ghezzis erklärt nun auch den indirekten Zusammenhang Matteos mit Ghezzi selbst, wie er sich

aus der Uebernahme des Auftrages und der für uns wahrscheinlichen Benutzung seiner Zeichnung ergab[28].

Das ganze Altarbild zeigt also die frischen sienesischen Eindrücke mit den umbrischen Erinnerungen vermischt. Eine Berührung mit dem Kreise der Boccati, Buonfigli und Caporali muß der Niederlassung in Siena vorhergegangen sein. Wahrscheinlich ist, daß Matteo schon frühzeitig San Sepolcro verlassen hat, um sich nach Perugia zu wenden. So hielt es auch sein großer Landsmann Piero della Francesca, der 1438, aus Anlaß der Belagerung Borgos durch Francesco Piccinino, nach Perugia zog. Möglicherweise hat er den jungen Matteo, der ihm später als Maler assistierte, schon damals mit nach Perugia genommen. Während er aber bald mit Domenico Veneziano nach Florenz ging, blieb Matteo in Perugia, trat vielleicht in die Werkstätte des Boccati ein, empfing aber jedenfalls seine stärksten Eindrücke von den Jugendwerken des Buonfigli. Später siedelte er nach Siena über, blieb aber stets mit seiner Heimatstadt in Verbindung.

Wir halten das Fresko der «Kreuzigung mit Johannes und Maria», in der Fortezza zu Borgo für ein sehr frühes Werk Matteos. Leider erlaubt der traurige Erhaltungszustand es nicht, in völlige Sicherheit über diesen Punkt zu kommen, doch spricht die verzerrte Gesichtsbildung Marias, die große Nase und die Zeichnung der dürren Hände, vor allem ein Vergleich mit den verschiedenen Kreuzigungen auf Bildern Matteos für diese Zuschreibung.

Matteos Aufenthalt in Perugia möchten wir in die vierziger Jahre setzen. Buonfigli war damals selbst noch jung und Boccati schuf sein datiertes Hauptwerk 1447, die «Madonna dell' orchestra». Matteo muß sie gekannt haben, wie wir bei Betrachtung der «Schneemadonna» noch sehen werden. Im Jahre 1438, demselben, in dem Piero nach Perugia kam und wahrscheinlich Domenico Veneziano kennen lernte, war hier allerdings auch Ghezzi tätig, wie das Polyptychon in der Galerie von Perugia beweist. Wagner hat nun mit Erfolg versucht, aus dieser Konstellation Schlüsse zu ziehen. Daß Ghezzi in der Tat auf Boccati und Buonfigli[29], weiter aber auch auf Piero della Francesca und andererseits auf Benozzo Gozzoli und Pinturicchio einen wesentlichen Einfluß ausgeübt hat, wird immer deutlicher. Seine Kunst, die wenig spezifisch sienesisches hat, sondern vielmehr als umbro-florentinisch zu bezeichnen ist, hat, wie jetzt auch Venturi zugibt, in einem bestimmten provinziellen Kreise von Siena und Umbrien eine fast ebenso große Wirkung ausgeübt, wie dies Masaccio in Florenz

tat. Am leichtesten ist dies Verhältnis bei Boccati zu kontrollieren. Seine großen Altäre in Perugia und Frankfurt a. M. zeigen in der Gesichts- und Haarbildung der Engel durchaus jenen Typus, den Ghezzis Bild von 1433 (Siena, Akademie, Abb. Jacobsen, Tafel I) anscheinend am frühesten ausgeprägt hat[3]. Von der gespreizten Bildung der Hände gilt dasselbe. Die undatierte «Madonna in throno» weist überdies in der Thronarchitektur jene Uebergangsformen auf, die wir in den Fresken Ghezzis im Hospital von Siena wahrnahmen: dünne Säulchen, halbgotische Kompositkapitäle usw.[31]. Höchst bemerkenswert ist hier das Relief auf dem Gebälk über den Säulen: ein heftig bewegter Kampf nackter Männer; schon als Motiv ist das in dieser Provinzschule auffällig. Wir werden bei Matteo solchen antikisierenden Reliefdarstellungen an ähnlicher Stelle wieder begegnen. Genaue Analogien zu seinen reizvollen Madonnen in den Frühwerken bietet aber erst die Kunst Buonfiglis und später Caporalis. Wir werden finden, daß Matteo im Laufe seiner weiteren Entwicklung sich immer wieder von seinen umbrischen Landsleuten inspirieren läßt, denen er seine lieblichsten Erfindungen verdankt.

Im nächsten stilistischen Zusammenhang mit den Gestalten des Asciano-Altars stehen jene bereits von Romagnoli als Werke Matteos erkannten zwei Heiligengestalten in S. Pietro ovile zu Siena (Abb. Tafel II), mit welchen der Künstler eine Madonna des Pietro Lorenzetti zu einem Triptychon ergänzte. Auf dem linken Flügel erscheint, ungeschickt und groß in den engen Rahmen hineingepreßt, die Gestalt des Täufers, sie ist in jeder Einzelheit (dem schwach entwickelten Oberkörper, der Kopf- und Haarbildung usw.) ein Verwandter der Heiligen auf dem Asciano-Altar. Rechts sieht man ebenfalls auf Goldgrund den hl. Bernhardin. Beide Gemälde sind durchaus anfängerhaft und von einer gewissen widerstandslosen Weichheit der Auffassung, die vermuten läßt, daß hier ein für die Darstellung weiblicher Reize weit besser disponierter Maler und ein noch sehr jugendlich-sentimentales Temperament vorhanden ist. Die Modellierung vollzieht sich in trübwarmen Tönen, die ganz deutlich eine gewisse malerische Rundheit und Weichheit der Formen anstrebt, und der hierin begründete Mangel an Schärfe in der Zeichnung beweist klar, daß hier von einer eigentlichen Schülerschaft bei Ghezzi nicht die Rede sein kann, während zu gewissen Aeußerlichkeiten, die scheinbar an Sano erinnern (z. B. den auffallend großen Augen) keine weiteren Analogien hinzukommen. Die Grundlage dieser Kunst ist umbrisch, wie wir sahen, aber wir müssen allerdings annehmen, daß der junge Künstler dieser heimischen Sphäre schon sehr früh entzogen wurde, da er sich hier mit seinem älteren Werkstattgenossen Giovanni

d'Asciano schon ganz in die sienesische Kunst eingelebt hat. Der Künstler hatte, offenbar mit dem Auftrage der Ergänzung des Madonnenbildes von Lorenzetti zusammen, in derselben Kirche die Ausstattung einer rätselhaften, neuerdings dem Andrea Vanni zugeschriebenen Verkündigung mit drei zum Rahmen passenden Täfelchen (als Krönung) übernommen. Rechts und links erscheinen Sankt Paul und Peter, zwei Halbfiguren, die in diesem kleinen Format etwas bei weitem kompakteres angenommen haben, als ihre Vorgänger in anderen Jugendwerken Matteos. Die Szene der Kreuzigung über dem Mittelteil ist dem Kreuzigungsfresko in der Fortezza zu San Sepolcro und dem Gemälde desselben Gegenstandes auf der Predella des Asciano-Altars sehr verwandt, und sie hat inmitten ihres noch fast trecentistischen Stilcharakters eine gewisse Großartigkeit der Auffassung, die recht wohl Matteos Eigentum sein kann. Schon hier enthüllt der Maler zarter Madonnen und empfindsamer Heiligen jenes plötzlich ausfahrende, fassungslose Temperament, das leicht zu mimisch-verzerrtem Ausdruck greift. Diese beiden Seelen in Matteos Brust, des Malers der »Schnee-Madonna« und des »Kindermords«, offenbaren sich schon deutlich. Es wird menschlich und psychologisch interessant sein, zu erfahren, wie die eigentümlich differenzierte Natur unseres Künstlers mit solchen inneren Gegensätzen fertig wurde.

Wir können schon jetzt wahrnehmen, daß die Aufträge, die Matteo in diesen entscheidenden Entwicklungsjahren erhielt, nicht gerade geeignet waren, den Blick des jungen Künstlers auf die Gegenwart und ihre Errungenschaften zu lenken. Das eine Mal galt es, den liegengebliebenen Auftrag eines verstorbenen Künstlers auszuführen, das andere Mal Werke von Trecentomeistern pietätvoll zu ergänzen. Auch in dem nächsten, und zugleich reifsten Werk dieser Jugendepoche, das in der zweiten Hälfte der 50er Jahre entstanden sein muß, fühlt sich der Künstler noch so sehr in der Ueberlieferung befangen, daß er für sein Werk einen schweren spätgotischen Rahmen wählt. Es handelt sich um das Triptychon im Dome von Borgo San Sepolcro[32] (Abb. Tafel III u. IV), dessen Mittelteil sich jetzt in London (Nat. Galerie) befindet. Daß die Seitenteile und die Predella von Matteo sind, ist zuerst von Wagner in seiner erwähnten Schrift erkannt worden; später hat Mary Logan dies unabhängig von ihm noch in umständlicher Weise begründet. Jacobsens Zweifel daran, daß Matteo die Predellenbilder gemalt habe, ist sicher haltlos. Nicht nur der stilistische Charakter der Darstellungen spricht für Matteo, auch ein morphologischer Beweis macht es schlagend klar. Man vergleiche z. B. die Johannesfiguren auf der Predella mit dem Jo-

hannes in der Kirche San Pietro Ovile. Jacobsen will hier vielmehr eine Hand «aus dem engeren Schülerkreis Sassettas» erkennen; man kann immerhin aus diesem Irrtum etwas lernen. Der Rahmen hat die gotische Form mit gedrehten Säulchen, Spitzbogen und sog. Nasen, und darüber den üblichen geschweiften, wimpergartigen Aufsatz zwischen Fialen, die mit schweren, wulstigen Kriechblumen besetzt sind. Dies Detail erinnert sehr an den Rahmen zu Piero della Francescas erwähntem Altarwerk in Perugia, wo die reine Renaissance des gemalten Thrones so schlecht dazu passen will. Man wundert sich über die Anhänglichkeit des großen Renaissancekünstlers an solche gotischen Formreste — oder ist der Grund in dem Mangel an geeigneten Bildschnitzern zu suchen? Man erstaunt noch mehr, wenn man, vor dem kleinteiligen, spätgotischen Altarwerk in Borgo stehend, sich vergegenwärtigt, daß das fehlende Mittelbild von Pieros «Taufe Christi» in London gebildet ward!

Es dürfte lehrreich sein, sich vorzustellen, wie sich Pieros Renaissancekomposition in der altertümlichen Gesellschaft ausnahm. Die einförmige Wiederholung vieler Vertikalen auf der Taufe hätte man wohl kaum als gotisch empfunden wegen des Mangels an Bewegtheit, dagegen wirkt z. B. die strenge Frontalität Christi, die hart dagegen abgesetzte Profilstellung des Täufers wie eine bewußte Neubelebung jener hocharchaischen Strenge, wie sie namentlich die alten byzantinischen Mosaiken zeigen. Piero, der in Luft- und Linearperspektive, in der Behandlung des Lichtes und plastischen Durchbildung der Einzelform sich als einer der vorgeschrittensten zeigt, steht darum im Quattrocento so allein, weil er mit seiner durchdringenden Verstandesklarheit den eigentlichen Kern des sienesischen Archaismus wieder erfaßte, weil er durch die bloß zierhafte, provinzielle, halbgotische Schicht auf das eigentliche Wesen dieser Tradition kam, und hier die wahren Werte abstrakt-monumentaler Dekoration wieder entdeckte. In dem Typus des sienesischen Gnadenbildes der «Madonna pregante» und der «Himmelfahrt Mariä» hatte sich jene Frontalität fortgeerbt; Ghezzis Madonna im Refugio, aber vor allem Sassettas Altar für San Francesco in Borgo, mit der Franziskusglorie (Sammlung Berenson) und Matteos später zu besprechende Madonna in Grosseto zeigen sie in hohem Grade (Abb. Tafel V). Pieros geistiger Zusammenhang mit der sienesischen Kunst, den ihm wohl Ghezzi und Sassetta vermittelten, ist in diesem Sinn viel wichtiger als der mit der niederländischen (vgl. Anm. 40). Seine Fresken in Arezzo sind darum von so phänomenalem Charakter, weil hier mit steter Bewußtheit ein eigentliches Oekonomieprinzip in der architektonischen Dekoration angewendet ist. Das zeigt sich darin, daß die Größe der Mauer, die Stellung und

Entfernung des Beschauers wohl berechnet und dementsprechend große, vereinfachte und darum einprägsame Formen gewählt wurden. Die Art ihrer Verteilung ist wiederum die ökonomische für das Auge: ruhige rhythmische Abfolge. Man fühlt: dieser Künstler hat theoretisch viel über das Wesen der monumentalen Dekoration nachgedacht. Während die meisten Quattrocentisten von der Buntheit und Vielheit der Erscheinungswelt allzu stark gefesselt, ihre Wandbilder mit einer wirklich unübersehbaren Detailfülle überluden, erkannte Piero, daß der Künstler vor allem lernen muß, von jener Ueberfülle der Erscheinung zu abstrahieren. Er sah ferner ein, daß die so gewonnene abstrakt-ideale Formenwelt dadurch ein besonderes, eigentlich künstlerisches Daseinsrecht bekommt, daß sie eine Ordnung annimmt, die den inneren Bedingungen des optischen Sinnes und den seelischen Grundtendenzen der Perzeption überhaupt entgegenkommt, sie gewissermaßen bestätigt und bestärkt. An jener «Ordnung» hat auch das Prinzip des Rhythmus teil.

Die byzantinische Kunst hatte das Prinzip der Abstraktion bis zur völligen «Stilisierung» durchgeführt. Bei Piero erlebt es eine Auferstehung! Aber es wird nicht auf morsche Reste der Antike angewandt, wie im Byzantinismus, sondern auf einen frischen und gesunden Formenkomplex. Wie wenig hat das Quattrocento solche Art von Archaismus verstanden! Aber erst Künstler wie Puvis de Chavannes und vor allem Hans von Marées (Fresken in Neapel) haben den Sinn dieser Kunst wieder erfaßt. Pieros Fresken sind wohl die einzigen im 15. und 16. Jahrhundert, die man sich nicht vergrößert oder verkleinert, geschweige denn als transportables Tafelbild denken könnte, ohne daß sie allen Wert einbüßten. Raphaels Heliodorfresko, das ja gewiß als menschlich-künstlerisches Dokument unvergleichlich viel bedeutender ist, würde doch wohl solchen Prozeß eher gestatten, was Kupferstiche danach beweisen. Freilich bewahren sie auch so, rein durch die Kraft der Verhältnisse, durch die innere Räumigkeit und die Plastik des Stils den unzerstörbaren Eindruck der «Größe».

Die Sienesen selbst haben freilich das, was der hellseherische Aretiner aus ihrer Kunst heraussah, ebensowenig verstanden, wie die anderen. Das zeigt uns schon die Art, wie Matteo hier auf dem Borgo-Altar den Absichten seines großen Landsmanns zu folgen versuchte. Der Zusammenhang zwischen diesen beiden Künstlern ist von vornherein wahrscheinlich; um so interessanter ist nun hier ein Fall tatsächlichen Zusammenarbeitens. Matteo zeigt sich aber keineswegs als Schüler seines Landsmanns, sondern er entwickelt bereits in den großen Figuren von Peter und Paul seinen spezifisch sienesischen Stil: Hagere, dürre

Figuren mit knochigem Gesicht und mageren Händen, jede Form wie anatomisch präpariert, dürre, knochige Adlernasen, drahtartig gebildete Haare und Hände, die wegen des kalkigweiß aufgesetzten Lichtes an Adern und Gelenken etwas gerippeartiges an sich haben. Von der verhältnismäßigen Weichheit, aber auch von der sentimentalen Bewegtheit der Gestalten des Asciano-Altars ist hier gar nichts zu spüren. Diese Gestalten stehen aufrecht und statuenhaft gerade da, wie die Figuren Pieros, und sie zeigen eine weit bessere, verständnisvollere Durchbildung. Sicherlich hat die Nähe Pieros auf Matteo dahin gewirkt, seine Kenntnisse noch einmal gründlich zu revidieren.

Aber woher diese asketische, dürre und trockene Härte in der Nähe eines so blühenden, farbigen Lebens in Licht und Luft, wie wir es bei Piero finden? Man kann sich nur schwer einen Begriff von der Macht einer Ueberlieferung machen, die so sehr aller Umgebung des gegenwärtigen Lebens entfremdet. Aber diese Ueberlieferung war sehr alt. Man betrachte Matteos Petrus. Wirkt er nicht, mit seinem abgestreckten Bein, das sich unter dem dünnen Stoff abhebt, mit seinem wie eine Toga drapierten Obergewand, mit der unpersönlichen Festigkeit seines Blicks und der allgemeinen, erstarrten «Würde» der Gesamthaltung wie der Schatten, man möchte sagen, wie das Gespenst einer antiken Rhetorenstatue? In dieser Gestalt ist durchaus nichts gotisches, wohl aber vieles von der «maniera greca»; die byzantinische Kunst und dann Duccio mit seiner Schule haben bekanntlich jenen ältlichen, langnasigen Typus konserviert. Im Quattrocento heißt ein Malerbildhauer noch wegen seiner Anhänglichkeit an diese Typik «Vecchietta», und von seinen drei Schülern Neroccio, Francesco und Benvenuto hat jeder diese Ueberlieferung in seiner Weise fortgeführt.

Aber kehren wir zu unserem Altarwerk zurück. In den schmalen Seitenteilen der Flügel, wo je drei kleine Heiligenfiguren übereinanderstehen, und in den Darstellungen der Predella (Abb. Tafel IV) hat sich der Künstler freier, unbefangener ausgesprochen, und weniger durch die mahnende Gegenwart des großen Landsmannes geniert. Dem Gegenstande des Hauptbildes entsprechen hier Geschichten aus dem Leben des Täufers. Sie sind mit großer Liebenswürdigkeit und kindlicher Dramatik vorgetragen. Das erste Bild links schildert die Geburt des Täufers; es ist offenbar von Sassetta inspiriert, aber doch ganz selbständig. Man blickt in das Zimmer, welches merkwürdiger Weise nicht zu ebner Erde, sondern über einer Art von Zwischenstock mit Arkaden erscheint, wie in eine Bühne hinein und sieht dort die Frauen beschäftigt. Links kommt eine Wasserträgerin die Treppe hinauf, eine Frau empfängt sie.

Beide Gestalten sind frisch beobachtet. Es folgt die «Predigt in der Wüste», diese eine noch ganz trecentistische Landschaft, aber mit einem natürlichen Gefühl komponiert. Links steht der Täufer ganz isoliert vor dunklem Baumgrund, rechts eine nicht sehr charaktervolle aber völlig märchenhafte, kleine Gesellschaft von orientalisch bunt gekleideten, eifrigen Zuhörern, unter denen ein gestikulierender Jüngling von Sassetta'scher Zartheit auffällt. Weiter die Kreuzigung mit der Gruppe der ohnmächtig in die Arme der Frauen sinkenden Maria. In den folgenden Szenen, namentlich in der Szene zwischen Johannes und Herodes, ist die Architektur umständlich und plump behandelt, aber die Quadermauern, der bunt gemusterte Fußboden und der Durchblick auf ein Kirchenportal sind Proben einer ziemlichen Kenntnis der Perspektive, die wohl wieder auf die Nähe Pieros hinweist. Die Darstellung ist wie in einem Puppentheater, und dabei voller naiv dramatischer Züge: man sehe die Herodias, wie sie sich zurücklehnt, mit der linken Hand krampfhaft die Thronlehne neben sich umklammert, mit der Rechten leise das Knie des Herodes berührt und die Augen dabei glühend, unverwandt auf den Täufer richtet. — Und nun der Tanz der Salome; dieses Bild beruht im ganzen, wie man richtig beobachtet hat, auf einer allgemeinen Erinnerung an das Salomerelief Donatellos (in S. Giovanni), der in seinen Reliefs überhaupt gern Durchblicke auf tiefgelegene Räume mit Zuschauern anbringt und sich hierin an die schon früher vorhandene sienesische Prospektmalerei anschließt. Donatello gab schon den dramatisch wirksamen Kontrast der furchtbaren Szene unten und der ruhigen Zuschauer mit den unbekümmert weiter fiedelnden Musikanten oben[33]. Matteo bringt statt des Fiedlers zwei musizierende junge Mädchen von reizender Natürlichkeit; sie verraten den noch ganz in der Märchenwelt Sassettas befangenen, knabenhaft weich empfindenden Künstler, der aber doch verstand, ausdrucksvoll zu erzählen. Der äußerst finstere Herodes hat noch etwas von einem Kinderschrecken an sich[33a]. — Jedenfalls zeigt diese Reihe von Szenen, daß Schubring unrecht hat, wenn er Matteo dramatische Begabung abspricht. Recht beachtenswert ist auch die malerische Haltung unserer Predella. Ein milchigweißer Ton ist über die zarten Lokalfarben gebreitet, unter denen ein helles violett, hellblau und rosa vorherrscht. Der eigentümlich verschmolzene Farbenauftrag ließ schon Cavalcaselle ein Abweichen von der gewohnten Temperatechnik bemerken[34]. Diese Erscheinung steht durchaus nicht vereinzelt da, sondern findet sich bei Ghezzi, der ja seinerseits zu den Florentiner Hellmalern aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts hinüberleitet, bei Sassetta und auch bei Giovanni di

Paolo wieder. In unserem Falle hat aber wohl Piero della Francesca, der in dem Kreise der Techniker, der Hellmaler und Freilichtmaler eine beherrschende Stelle einnimmt, unmittelbar auf seinen Arbeitsgenossen eingewirkt. Sagen wir noch, daß die feinen Figürchen auf den schmalen Seitenteilen stilistisch eine Mittelstellung zwischen Sassetta und Vecchietta einnehmen, so erhellt aus allem wieder der eigenartige umbro-sienesische Eklektizismus unseres Künstlers.

Die Datierungsfrage bietet insofern einige Schwierigkeit, als das Mittelstück des Altarwerks, Pieros Taufe, allgemein erst in die Mitte der 60er Jahre gesetzt wird. Matteos Anteil jedoch müssen wir ohne Zweifel um 8—10 Jahre früher datieren. Das wird ein Vergleich mit den bedeutend reiferen Gemälden in Pienza ergeben, die sicher vor 1465 anzusetzen sind. Entweder also ist die «Taufe Christi» früher gemalt als man annimmt, d. h. vor den Fresken in Arezzo, oder es haben die beiden Künstler nicht gleichzeitig an dem Altar gearbeitet.

Diesen Altarwerken des Doms von Pienza haben wir uns jetzt zuzuwenden. Sie zeigen in der Tat einen erstaunlichen Fortschritt nach dem Altar in Borgo, wo noch verschiedene Elemente unverschmolzen nebeneinander standen. Jetzt ward Matteo in Gemeinschaft mit den besten Malern Sienas vor eine unzweideutige, dankbare Aufgabe gestellt, die sein Selbstgefühl stärken mußte, weil er sich damit bereits gleichberechtigt neben die älteren Künstler erhoben sah. Inzwischen hatte er sich allerdings an einer größeren Aufgabe bewährt, von der wir nur urkundliche Nachricht haben. Dokumente vom 30. Dezember 1457, 13. Oktober 1457 und vom Mai 1462 berichten uns von der Ausmalung der Kapelle des hl. Bernhardin im Dom von Siena, die Matteo zusammen mit Giovanni di Pietro übertragen erhielt[35]. Von diesen Freskomalereien hat sich nichts erhalten. Es fehlt uns daher ein wichtiges Bindeglied in der Jugendentwicklung unseres Künstlers; doch läßt sich schließen, daß die Arbeit befriedigend genug ausfiel, um jetzt Matteo in eine Reihe mit den ersten sienesischen Malern seiner Zeit treten zu lassen.

Im Jahre 1459 begann der Florentiner Architekt Bernardo Rossellino den neuen Dom von Corsignano. Enea Sylvio Piccolomini, der seit Dezember 1456 Papst mit dem Namen Pius II. war, verwandelte innerhalb weniger Jahre sein Heimatsdorf in einen Sammelplatz ehrgeiziger Renaissancekunst, er hob es so künstlich zum Rang einer modernen Stadt und gab ihm den Namen Pienza. Nichts ist merkwürdiger und zugleich charakteristischer, als die hiemit bekundete, durchaus unhistorische Gesinnung, wohl das echteste Kennzeichen des

Renaissancemenschen, der durch die rasche Initiative persönlicher Macht unbekümmert in das langsame Werden der Geschichte eingreifen will, Monumente persönlichen Stolzes gründend, die nun plötzlich durch ihre bloße Gegenwart den trägen Ablauf einer unpersönlichen Geschichte verändern sollen. Für unser sozial gesinntes Zeitalter scheint es fast frivol, wenn Pius II. sein Heimatsdorf in entlegener Provinz nicht besser zu fördern und zu «ehren» wußte, als indem er es mit dem prunkenden Anschein einiger großstädtischer Baulichkeiten schmückte, deren Kontrast mit den kläglichen Hütten und Häusern in der unmittelbaren Nachbarschaft noch heute fast peinlich wirkt. Aber eben dieser echte, von keinen historischen und sozialen Bedenken angekränkelte Dilettantismus ist der wahre Freund der Kunst, die im Grunde ebenso unhistorisch und unsozial gesonnen ist. Für Siena vollends, das die Corsignano zugedachten Ehren besser vertragen haben würde, und für seine Kunst hätte es nichts befreienderes geben können, als ein tätiges und dauerndes Interesse seines großen Sohnes. Darum haben sich die Stadtväter Sienas leider ohne viel Erfolg bemüht, und es war schon deshalb vergeblich, weil Pius das Pontifikat ja nur allzu kurze Zeit innehaben sollte. Aber es kam ihnen Pius insofern entgegen, als er zur malerischen Ausschmückung des Domes nur sienesische, nicht umbrische oder florentinische Künstler heranzog. Wie sehr ein solcher Auftrag belebend und Kräfte anspornend wirkte, zeigen ihre Leistungen. Vecchietta hat sich in dem Triptychon der Assunta selbst übertroffen, und Matteo entwickelt in seinen beiden Altarbildern einen plötzlich zur Reife gekommenen malerischen Stil, hinter dem die Ansätze aus den 50er Jahren weit zurückbleiben. Kirche, Rathaus, Canonica und Palast entstanden gleichzeitig und binnen kurzer Frist auf das päpstliche Geheiß und wurden mit einer, ganz modern und fast ungeschichtlich anmutenden Pünktlichkeit fertig. Zugleich trug der Papst für eine Ausstattung der Altäre und des Kirchenschatzes Sorge, den das Museum von Pienza noch heute bewahrt[36].

Die Altarbilder wurden von Vecchietta, Giovanni di Paolo, Matteo di Giovanni und Sano di Pietro gemalt. Nur das Bild des Giovanni di Paolo ist bezeichnet, doch kann auch über die ungefähre Entstehungszeit der übrigen kein Zweifel aufkommen. Die vier Maler waren bereits 1462 am Werk[37]. Diese Tatsache ist für eine Kenntnis der Entwicklung Matteos von großer Wichtigkeit.

Das neu eingerichtete kleine Museum in der Canonica von Pienza bewahrt Matteos «Thronende Madonna mit vier Heiligen» (Abb.

Tafel I). Das Bild stammt aus dem Baptisterium unter dem Dom[38]. Es ist leider in recht schlechtem Zustande. Die große, mäßig oblonge Tafel war von zwei Pilastern eingefaßt, die jetzt nicht mehr da sind. Ein schlichter dreieckiger Aufsatz bildet die Krönung, zwei Putten halten hier von beiden Seiten ein Medaillon, worin Gottvater in der Engelglorie erscheint. Seine Gestalt ist in Verkürzung gegeben, wie in Asciano; ein echtes Frührenaissancemotiv, wie es so häufig in der Skulptur vorkommt. Die untere Abschlußleiste ist mit drei runden Medaillons geschmückt (Kruzifixus und zwei Heilige). Im Anschluß an den Renaissancestil der Kirche, für welche die Altäre bestimmt waren, hat Matteo hier zum ersten Mal einen Rahmen in rein «antikischen» Formen gewählt, und zugleich die alte gotische Form des Triptychons aufgegeben. Die aus ihrer Isolierung befreiten Figuren treten so in nähere Fühlung miteinander, und das ist wohl zu beachten! Man weiß, wie schwer das ganze Quattrocento mit der Aufgabe gerungen hat, von der bloßen Assistenz und einfachen Reihung zu einem formalen und geistigen Zusammenhang zu gelangen. Der Gefahr, daß die Andacht der santa conversazione hiebei zu einer etwas zerstreuten Unterhaltung der Heiligen ausartet, entgeht der Sienese leichter, als ein Florentiner, der wohl auch den Blick durch eine Fülle von Sachen — Teppiche, Bäume und Bauten im Hintergrunde etc. — von dem heiligen Verein abgelenkt haben würde. Auf unserem Bilde tut sich unmittelbar hinter den Figuren der wesenlose Goldgrund auf, und damit ist schon eine Konzentration auf die menschliche Gestalt gegeben, die den Idealismus des Mittelalters mit dem der Hochrenaissance verbindet. Als Kompositionsmittel hat der Künstler das einfachste gewählt: die strenge Symmetrie, und er wirkt damit jedenfalls geschlossener, zusammengenommener als die meisten Florentiner. In der Mitte, auf dem Steinthron erscheint die schlanke Madonna mit dem Kinde auf ihrem Knie. Rechts und links zwei stehende, und zu ihren Füßen zwei knieende Gestalten in streng symmetrischer Figuration: Hieronymus, Ambrosius, Augustin und Nikolaus. Der Steinthron und seine mächtigen vegetabilischen Voluten, wie sie sonst nur die Vecchiettaschüler Francesco und Neroccio anwenden, ist ein echtes Produkt sienesischen Kunstgewerbes. Seine bronzenen Putten erinnern an Vecchietta selbst und an Giovanni di Stefano. Die vier weißen, in roten Marmorfeldern erscheinenden Kinderbüsten sind ein antikisierendes Motiv, das uns häufig auf den Fresken Ghezzis begegnet. Von den vier Heiligen, höchst würdigen, hohepriesterlichen Gestalten mit fahlgrauen, düsteren Gesichtern, die aber trotz einer auch hier nachklingenden byzantinischen Typik etwas

merkwürdig individuelles haben, ist vor allem der knieende Hieronymus in dem prachtvollen Bischofsornat wegen seines ganz porträthaften Priestergesichtes hervorstechend. In der Tat trägt er, wie der Vergleich mit einem in demselben Museum hängenden Porträt des Papstes unzweideutig lehrt, die Züge Pius' II. Die etwas verzerrte Bildung des Gesichtes an den Mundwinkeln kommt auf das Konto des Malers, der den Mund in der verkürzten Ansicht hartnäckig zu verzeichnen pflegt. Der Papst hat sich, belastet von dem Prunk des Ornats, etwas schwerfällig auf dem Boden niedergelassen, und verweilt nun in repräsentativer Andacht. Seine Erscheinung hat entschieden etwas niederländisches an sich. Wuchtende Schwere charakterisiert überhaupt das ganze Bild. Ein starkes Licht, das von links einfällt, hat eine modellierende Kraft, die Matteo später womöglich vermieden hat. Die Licht- und Schattenbetonung, das volle, eirunde, ausdruckslos ernste Antlitz der Madonna mit den schweren Augenlidern, welches nur noch im Schnitt von fern an das kokette Gesichtchen der Asciano-Madonna erinnert — beides weist durchaus auf die Einwirkung Pieros della Francesca, der jetzt gerade an seinem großen Freskenzyklus in Arezzo malte. Sein Einfluß kreuzt sich — wie immer bei Matteo — mit dem der sienesischen Schulüberlieferung. Noch ist ein Wort über Kolorit und Malweise zu sagen, soweit der schlechte Erhaltungszustand und verschiedene Restaurierungen noch ein Urteil zulassen. Jene Absicht auf malerische Weichheit, die schon die Predella von Borgo zeigte, erscheint hier mit einer fast niederländisch anmutenden Sorgfalt in der Behandlung der prachtvollen Stoffe verbunden, und in der preziosenhaften Durchbildung des Details. So etwas entsprach, wie wir wissen, dem Geschmack des Papstes. Der Goldgrund ist, wie allgemein üblich, auf einer dunkelroten Grundierung aufgetragen, die jetzt überall durchkommt und dem Bilde eine dunkle Tönung gibt. Die beiden stehenden heiligen Gestalten lösen sich, in ihrem tiefwarmen Rot und Dunkelblaugrün, jetzt nur schattenhaft vom Grunde los. Der Mantel des Hieronymus — hellrot mit mattgrünem Stoffmuster — bildet ein prächtiges Stück pastoser satter Malerei, die zeigt, wie ölartig Matteo bereits seine Temperafarbe behandelt. Sein Gegenüber trägt einen roten Mantel über einem weiß- und violettgefärbten Untergewand. Am Mantel der Madonna ist das Blau völlig durch scharfes Putzen zerstört. Ihr Unterkleid glänzt in einem feinen, golddurchwirkten Weiß, und unter dem Mantel der beiden Heiligen zur Linken leuchtet dasselbe Weiß und ein köstliches Hellblau hervor.

Der Farbe ist hier jedenfalls ein dekorativer Eigenwert zuerkannt, der den Florentinern fremd ist, und es zeigt sich dabei bereits, was für

ein Techniker dieser Matteo war. Daß er koloristisch experimentierte, beweist auch das zweite, ebenfalls bezeichnete und derselben Zeit angehörige Bild im Dom von Pienza (Abb. Jacobsen, Tafel XXXI). Im Gegensatz zu der dunklen Haltung des Altars aus dem Baptisterium herrscht hier eine bläulichkühle Skala von fast porzellanhaftem Glanz. Da der Goldgrund hier besser erhalten ist, kommen die vier stehenden Figuren besser vom Grunde los. Aber die Behandlung bezweckt hier schon an sich einen statuenhaft geschlossenen Eindruck. Diese Heiligen, die sich dicht um die, auf niedrigem Steinsitz unter ihnen thronende Madonna geschart haben, sind ganz im Geist der Plastik und zwar der sienesischen eines Neroccio und Giovanni di Stefano gedacht. Man sieht gerade hier, wie eng Matteo mit diesen Malerplastikern zusammenhing. Die Gestalt Lucias, in dem feinen, leicht gotisierenden Rhythmus der Bewegung und mit der graziös über die Brust gelegten Hand ist ein allgemeiner Formbesitz dieses Kreises; sie begegnet uns schon auf der Assunta des Vecchietta, und Matteo hat sie selbst oft wiederholt, wenn auch stets reizvoll variiert. Die energische Katharina wirkt wie eine Holzskulptur des Neroccio. Der Matthäus steht stramm wie eine Statue, mit nackten, wohl gebildeten Füßen auf dem gutgezeichneten Fußboden. — Das Bild hat etwas studiertes. Um wieviel besser der Künstler jetzt die Form beherrscht, beweist auch die überraschende Szene, die in dem, hier lünettenförmigen, Aufsatz des Rahmens erscheint: die «Geißelung Christi».

Zwei nackte, braune, wilde Schergen («diavoli scatenati», sagt Della Valle) stürmen von beiden Seiten auf Christus los, der ruhig — ein nackter, mächtiger, gutmodellierter Körper — vor der Säule steht. Matteo hat mit den Künstlern seiner Zeit, so namentlich mit Botticelli eine starke Vorliebe für Bewegung gemein. War vor dem Verkündigungsbild in Asciano schon von den Spuren eines heftigen Temperamentes zu reden, so ist hier der Kontrast zwischen der etwas gelangweilten Gesellschaft auf der Haupttafel und der brutalen Szene oben noch unvermittelter geworden. Bei Piero konnte Matteo die Darstellung so forciert bewegter muskulöser Körper unmöglich lernen, und doch macht seine Schöpfung nicht den Eindruck völliger Originalität. Man denkt zunächst an eine gewisse, von A. Pollajulo ausgehende Richtung (vgl. dessen Stich «Kampf nackter Männer»), und weiterhin hat Matteo von hier auch möglicherweise Anregungen empfangen. Später haben Francesco di Giorgio (Discordiarelief) und Signorelli bisweilen so aufdringliche Muskelakte. Nun berichtet uns Vasari von einem Freunde des Piero della Francesca aus Arezzo, der Nach-

barstadt von Borgo San Sepolcro. Er heißt Lazzaro Vasari[39]. Dieser war wahrscheinlich der erste Lehrer Signorellis, und wohl sicher auch mit Matteo di Giovanni bekannt. Vasari erzählt uns von einem Standartenbilde für die Brüderschaft des hl. Antonius, und R. Vischer übersetzt in seinem Signorelli-Buch die Beschreibung dieses Bildes folgendermaßen:

«Er malte darauf einen Christus an der Säule nackt und gefesselt, so lebensvoll, daß er zu zttern scheint, indem er, die Schultern eingezwängt, mit unglaublicher Demut und Standhaftigkeit die Geißelhiebe zweier Juden empfängt. Der eine derselben holt in straffer Haltung («recatosi in piedi») und wilder Gebärde mit beiden Händen zum Hiebe aus, indem er die Schultern gegen Christus wendet. Der andere, im Profil, erhebt sich auf die Fußspitzen, bleckt die Zähne und schwingt die von beiden Händen gefaßte Peitsche mit solcher Wut, daß man es nicht sagen kann. Beiden malte Lazzaro zerrissene Kleider, um die nackte Gestalt besser aufzuweisen.»

Man wird zugeben, daß diese Beschreibung bis auf wenige Details genau zu der Geißelung Matteos paßt. Ohne Zweifel haben wir es hier mit einem Künstler zu tun, dessen weiterer Einfluß auf Matteo sich nur darum nicht mehr feststellen läßt, weil wir keine Werke Lazzaros besitzen. In Vasaris Beschreibung fühlt man deutlich den mordlustigen Zug, den diese Geißelung besessen haben muß, und gerade dies fast pathologische Moment begegnet uns bei Matteo später häufig, vor allem in den Kindermorden. Daß Matteo auf dem Bilde von Pienza einen neuen starken Einfluß verrät, — den des Lazzaro — zeigen auch die drei Rundbilder auf dem Gradino (Pietà, Maria, Joh. Ev.). Man würde überhaupt eine andere Hand erkennen, wenn nicht die nächste Verwandtschaft mit der Geißelung bestünde, die ja selbst etwas von der bisherigen Behandlungsweise Matteos abweicht. Die Pietà gemahnt ungefähr an den Stil eines Niccolo Alunno, eines Meisters, der eine bestimmte, auf mimischen Ausdruck und burlesken Realismus gehende Richtung in der umbrischen Kunst vertritt. Neuerdings hat wieder Venturi die Verwandtschaft Alunnos mit Matteo betont. Man darf wohl den vorsichtigen Rückschluß wagen, daß in dem Kreise des Alunno auch Lazzaro Vasari zu suchen war.

Leider ist auch dies Gemälde Matteos durch frühere Uebermalungen in Oel und späteres scharfes Putzen sehr angegriffen, ja völlig verdorben teilweise, z. B. am Kopfe der Madonna, der Lucia und am Knie des Kindes. Die Bemerkung, das Bild sei in Oel gemalt, die man hier und da in der älteren Literatur findet, dürfte wohl auf jene, nun

z. T. wieder entfernten Uebermalungen zurückgehen. Doch läßt die eigentümliche bläuliche Ueberglasung der ganzen Farbskala, die man schon an der Borgopredella bemerken konnte, auch hier ein Abweichen von der gewohnten Eitempera vermuten. Die Art, wie die pastos behandelten Einzeltöne flächig, ohne Vermittelung nebeneinander gesetzt sind, verrät den echten Koloristen mit seinem sicheren Gefühl für farbige Valeurs und eigentliche Farbenqualität. Die beiden Heiligen rechts z. B. bilden eine ganz delikate Farbengruppe. Bartholomäus hell auf hell: silberiges weiß auf einem ganz hellen Mischton zwischen graublau und violett; davon abgesetzt das tiefe leuchtende Grün des Mantels der Lucia, womit wieder das zarte hellrot ihres festlichen Untergewandes kontrastiert. Im Technischen und Koloristischen ergibt sich wieder klar der Einfluß des Piero della Francesca: seine Freilichttöne sind hier rein dekorativ verwendet.

Beide Werke zeigen zum ersten Mal den Kindestypus ausgebildet, der sich in den zahlreichen späteren Madonnenbildern Matteos findet. Es ist ein Eikopf mit hoher Stirn und eng zusammengebrachten Gesichtsteilen. Ein Vergleich mit einem Madonnenbilde Pieros, z. B. dem in Christ Church College zu Oxford, wird auch hier den Zusammenhang mit ihm aufweisen[40].

---

Während Matteo in Pienza beschäftigt war, ist auch ein äußerer Wandel in seinem Leben eingetreten. Er hat sich im Jahre 1463 verheiratet. Wir wissen, daß seine erste Frau Chontessa hieß. Sie brachte ihm, wie Romagnoli behauptet, eine sehr große Mitgift in die Ehe. Romagnoli teilt noch eine pikante Notiz mit, die zeigt, daß es dem Maler jetzt gut ging, und auch vermuten läßt, daß er in glücklicher Ehe lebte. Im Archivio delle Riformazioni befindet sich ein Buch, worin die Luxussteuerabgaben für Schmucksachen und Toilettengegenstände der Damen verzeichnet sind. Zum 22. Juni 1471 ist hier vermerkt: «M° Matteo di Giovanni dipentore fa marcare una cintura a chremisi brochata d'oro con frangia per Chontessa, sua donna.» Gern denkt man dabei an die reichgeschmückten, schönen Madonnen Matteos aus den 70er Jahren. — In der zweiten Hälfte der 70er Jahre verändert sich aber das Schönheitsideal unseres Malers merklich. Wir werden noch sehen, daß sich porträthafte Züge auf seinen Madonnenbildern einstellen, die eine ganz feine, persönliche Note in die strenge, hergebrachte Bildung des Antlitzes bringen. Chontessa muß um 1475 gestorben sein. Es ist möglich, daß der zuerst in Pienza erscheinende Marientypus, der noch 1470 und 1474

wiederkehrt, einer Erinnerung an Chontessas Züge enthält. Nach ihrem Tode ergreift dann ein neues Frauenbild von seiner Phantasie Besitz. Man kann hier zwar nur von Wahrscheinlichkeit sprechen. Doch sei schon jetzt gesagt, daß die große Skala von Nuancen weiblicher Lieblichkeit auf den Bildern Matteos, die stets einen kultivierten und persönlichen Eindruck machen, vor allem aber die merkwürdig chargierte Charakteristik, die Matteo der Frau auf den Kindermorden gegeben hat, auf eine gewisse, modern und romantisch anmutende, erotische Reizbarkeit hinweisen.

1463, im Jahre seiner Verheiratung wurde Matteo auch, wie Romagnoli mitteilt, «Camarlingo della Compagnia di San Gerolamo», von der er 1467 eine Zahlung erhält[41].

Von den vorhandenen Werken Matteos dürfte wohl keines mehr in die zweite Hälfte der 60er Jahre zu setzen sein, da wir in dem 1470 datierten Bilde der Akademie und den beschriebenen Bildern von Pienza stilistische Fixpunkte besitzen, zwischen die sich kaum ein erhaltenes Gemälde eingliedern läßt.

Diese 1470 datierte Tafel stammt aus der Kirche Santa Maria dei Servi in Siena[42] (Abb. Jacobsen, Tafel XXII). Sie bildete den schmalen und hohen Mittelteil zu einem Triptychon, dessen Seitentafeln nicht mehr existieren. Das Bild trägt die fast verlöschte Inschrift:

. . . . . Johannis de Senis PNS MCCCCLXX.

Maria thront in ganzer Figur auf einem kunstvollen Steinsitz und hält auf dem linken Knie ihr mit einem durchsichtigen Hemd bekleidetes Kind, das sorgsam auf zwei schön gemusterten Kissen Platz genommen hat. Hinter dem Thron werden vier halberwachsene Engel sichtbar mit Blumen in den Händen. Oben erscheint der Goldgrund.

Der Thron zeigt den echt sienesischen Geschmack für kleinteilige, zierliche, kunstgewerbliche Behandlung der Renaissanceformen. Er ist mit jener umständlichen Technik gemalt (Vergoldung mit eingeritztem Ornament), die in der Werkstatt Matteos üblich war, und stark absticht gegen die mehr malerisch freie Behandlung, die Neroccio und Francesco di Giorgio solchen Thronen angedeihen ließen. Die uralte Technik der Inkrustierung mit farbigen Steinsorten führt auf den gemalten Thronen Matteos ein merkwürdiges Nachleben. Hier ist ihm Giovanni di Paolo vorangegangen. Sicher haben Gehilfen die handwerksmäßige Ausführung solcher Partien übernommen. Eine Lieblingsidee Matteos aber, die uns bereits in Pienza begegnet,

und später immer wiederkehrt, sind die roten Flammen, die rechts und links auf der Thronlehne aus steinernen Vasen lodern. Das ist zweifellos eigenartig und poetisch gedacht, und paßt wohl in die Weihrauchstimmung um einen katholischen Gnadenaltar. Das Bild ist in einer festen, pastosen Tempera gemalt, im Inkarnat emailartig-kühl, mit graugrünlichen Schatten; für die Engelgewänder hat der Künstler einen prachtvollen Vierklang starker Farben gewählt: braun, rot, grün und violett. An der Mantelpartie der Maria ist die Farbe leider völlig zerstört durch Kerzenrauch vom Altar. Auffallend sind die vor dem Goldgrund erscheinenden, sehr sorgfältig behandelten Blumensträuße. Sie gemahnen in der Technik und Ausführung sehr an eine Anzahl von Bildern, die gemeinhin dem Pier Francesco Fiorentino zugeschrieben werden. Von ihm befindet sich auch ein Bild in der Akademie von Siena (aus Colle di Val d'Elsa). Diesem untergeordneten Künstler, dessen Erfindungen immerhin einen gewissen dekorativen Reiz haben, hat man sogar sienesische Werke zugeschrieben; er vermittelt in mancher Weise zwischen der Malerei von Siena und Florenz. Es ist annehmbar, daß Matteo Bilder von ihm gesehen hat, daraus könnte man auch den florentinischen Einschlag erklären, den einige Kenner in unserem Bilde zu sehen glauben. Fruchtbarer dürfte aber doch wieder ein Hinweis auf jenen umbrischen Kunstkreis sein, dem Matteo so wesentliche Teile seiner Bildung verdankt. Boccatis schöne, 1447 bezeichnete, thronende Madonna im hl. Hofstaat von Engeln und Heiligen, bringt als oberen Abschluß ein festliches Blumenarrangement in Form einer prächtigen Laube, die über der breiten «Residenza» der Himmelskönigin errichtet ist. Im übrigen weist der Stilcharakter unseres Bildes, die feste und scharfe Zeichnung und noch starke Modellierung des Fleisches durchaus auf das Bild im Dom von Pienza hin. Das stark entwickelte Kind und die ziemlich energielose, aber liebenswürdige Madonna mit den schlanken, langen Händen und dem ovalen Kopf sehen der Madonna in Pienza recht ähnlich. Die vier Engel gehören ihrer Gesichtsbildung nach in den von uns gekennzeichneten Kreis. Sie gemahnen vor allem an die Engel auf Ghezzis bezeichneter Madonna. Ein Zug, der ganz aus eigener Phantasie Matteos herstammt, ist die lebhafte, fast realistische Individualisierung der vier, sich leise unterhaltenden Engelmädchen. Ihre Mimik hat freilich etwas erfrorenes, wie bei Ghezzi und Benozzo. Man wird solchen manierierten Archaismus bald als reizvoll, bald als blöde empfinden. Bei Matteo wirkt er aber doch recht anziehend, weil dieser Meister seinen Andachtsbildern durch solch' feierlich-starre Mimik eine Art von ver-

steckter Dramatik gab, die einem aufmerksamen Betrachter nicht entgehen wird.

Wir haben aber mit der Betrachtung dieses Bildes die Schwelle der Jugendwerke Matteos beträchtlich überschritten. Es entstand etwa im 40. Lebensjahre des Malers! Doch hatte er uns das wesentlichste und schärfste, was er zu sagen vermochte, noch keineswegs gesagt. Und diesen, bald anziehenden, bald abstoßenden, recht ungleichwertigen, aber immer psychologisch interessanten Werken der eigentlichen Reifezeit haben wir uns in den folgenden Kapiteln zuzuwenden. —

## ANMERKUNGEN UND EXKURSE ZU KAPITEL II.

[13] Hektor Romagnoli, «Biographie chronologiche dei pittori . . . . usw.» M. S. in der Bibliothek von Siena.

[14] Milanesi, «Documenti della storia dell' arte senese», Bd. 3. Borghesi-Banchi, «Nuovi documenti etc.»

Sog. Carte Milanesi d. s. handschriftliche Notizen Milanesis in der Bibliothek von Siena.

[15] Vgl. Kap. 5.

[16] Er kaufte 1398 eine Grabstelle im Friedhof der Minoriten in Siena (Carte Milanesi).

[17] Er empfing in diesem Jahre von einem Goldschmied die Summe der Mitgift für dessen Tochter, die Elisabetha «filia sua et sponsa et futura uxore dicti Johannis».

[18] Milanesi II, S. 279.

[19] 1449 ist ein Druckfehler bei Milanesi, der in der Literatur viel Verwirrung angestiftet hat. Antonia, die Witwe des Meisters, wird in einem Mietskontrakt vom 18. Februar 1446 «vedova olim magistri Dmei Bartoli de Asciano pictoris, districtus Senensis» genannt. Vgl. Wagner, «Domenico di Bartolo Ghezzi», Göttinger Doktordissertation S. 37 Anm. 4. Nach Della Valle starb Ghezzi bereits 1444.

[20] Milanesi III.

[21] An Stelle der bloßen Assistenz ist durch die Aufnahme zweier Figuren in einen Rahmen bereits die Intention zu einer räumlichen Anordnung der Figuren gegeben. Die beiden inneren Gestalten sind mehr in die Tiefe geschoben und werden zum Teil von den äußeren verdeckt; sie erscheinen zudem etwas größer. Die Gruppe bereitet so durch ihre entschiedene Wendung nach der Tiefe und nach der Mitte auf das Zentrum vor, wo die Madonna auf dem perspektivisch verkürzten Thronsitz erscheint. Das gleiche Prinzip einer einheitlichen Veranschaulichung und Blickführung findet sich auch in Piero della Francescas Triptychon (der Madonna mit vier Heiligen) in Perugia, das aller Wahrscheinlichkeit nach später als der Ascianoaltar entstanden ist. Seine Gestalten stehen freilich ohne Wechselbeziehung beisammen und wenden sich nicht in ihren Bewegungen der Madonna zu, wenn sie auch gut in die Tiefe geordnet sind. Der Rahmen bewahrt in seinen Spitzgiebeln noch ungeschickt genug die alte fünfteilige Form, aber zwischen den Mittel- und Seitenteilen ist ein richtiges Verhältnis hergestellt. — Den neuen Kompositionsgedanken aber hat Piero offenbar von Ghezzi (dessen Vorlage hier Matteo benutzte) übernommen. Dieser hatte sich bereits in dem Sigismund-Paviment als ein Neuerer in der Kompositionsanordnung gezeigt. Daß also Piero dem Ghezzi sehr viel verdankt, läßt sich auch hier nachweisen. Man vergleiche auch die beiden Altarwerke nach der ganzen Disposition. Hier wie dort: rechts zwei männliche, links zwei weibliche Heilige und oben die «Verkündigung». —

Bereits Sassetta und Sano versuchen es, hinter den Teilungssäulchen des Triptychons oder Polyptychons einen einheitlichen Raum illusionistisch darzustellen. Sehr reizvoll findet sich das behandelt in Sassettas kleinem Altarwerk zu Asciano (Abb. Jacobsen, Tafel V), wo der Mittelteil und der rechte Flügel ein tiefräumiges, liebevoll ausgestattetes Interieur bilden, während es zur linken, seitwärts durch eine Tür in einen Vorraum geht. Beide Räume gewähren Durchblicke in die Tiefe: der zur linken öffnet sich nach einem Gartenhof; der Hauptraum, in dessen Tür gerade ein Mädchen eintritt, nach einem hellen Erkerzimmer, hinter dessen geöffneten Fenstern der Goldgrund erscheint! Mit einem ganz komplizierten In- und Hintereinanderschieben der perspektivischen Gründe, deren verschiedene Schichten durch Figuren, Wände und Gegenstände markiert sind, wird das Auge in die Tiefe gelockt. Zweifellos gibt es dazu Analogien in der niederländischen Malerei, doch sah Sassetta detaillierte Raumbildung bei Ghezzi in den Skalafresken und speziell bei Paolo di Giovanni Fei, auch schon bei den Lorenzetti. Die Neigung zu illusionistischer Perspektivik, die man wohl von wissenschaftlicher Linearperspektive zu scheiden hat, ist durchaus sienesisch, und fällt dem Beschauer bereits bei Duccio auf. Im Grunde ist ein solches System von Durchbrechungen und Durchblicken, wie Wulff bemerkt, byzantinischer Herkunft und seine letzten Grundlagen liegen, wie wir glauben, in der spielenden Illusionistik des vierten Stils der pompejanischen Wandmalerei. («Zur Stilbildung der Trecentomalerei», Rep. f. Kunstwissenschaft 1904).

[22] Rassegna d'arte, Dezember 1908.

[23] «Handwerksmäßiges Nachmalen überlieferter Stilformen», sagt Wagner treffend.

[24] Sassetta war zwischen 1437 und 44 in Borgo San Sepolcro tätig. Es ist möglich, daß Matteo ihn dort persönlich hat arbeiten sehen.

[25] Aber doch nicht an Sanos besondere Eigentümlichkeiten: die niedrige Stirn und die schräggestellten, verzeichneten Augen.

[26] Das Kind umklammert einen Finger der Madonna, ein Motiv, das allein genügen würde, um Matteos Autorschaft zu begründen. Es kehrt bei ihm stets wieder.

[27] Solche Zeichnungen pflegten vor Abschluß eines Kontraktes vom Künstler vorgelegt zu werden. «Secundum designatum ab eo factum» ist eine Notiz, die sehr häufig in den Bestellungsurkunden steht.

[28] Die Persönlichkeit dieses Giovanni di Pietro erscheint leider noch ziemlich nebelhaft. In den Urkunden wird er erwähnt: 1. 1432 im libro delle onoranze dell' imperatore Sigismondo, 2. 1453, als Kompagnon und Ateliergenosse Matteos, 3. 1457 neben Matteo, mit dem er die Capella di S. Bernardino im Dom zu Siena ausmalte, 4. 1463 in einer Denunzia de' beni.

Bei den Servi zu Siena befindet sich eine Madonna del Manto (Abb. Jacobsen, Tafel XVIII) mit der Signierung:

Opus Johannis de Petri SIS 1436.

Diese Inschrift ist erneuert. Man hat sie angezweifelt, und Giovanni di Paolo substituiert. Es liegt aber, hier müssen wir Jacobsen Recht geben, kein Grund dazu vor. Das Bild nimmt stilistisch eine Mittelstellung zwischen Giovanni di Paolo und dessen Lehrer Sassetta ein. (Vgl. Sassettas Engel auf dem Altarbilde in der Osservanza.) Die kleinen Figuren auf dem Mantel der Madonna zeigen übrigens enge Verwandtschaft mit Jugendgemälden Matteos, des Ateliergenossen Giovannis; vor allem mit dem Altarwerk in Borgo San Sepolcro, was auch zu Gunsten der Echtheit der zitierten Inschrift spricht. Nun existiert in Asciano, dem Altarwerk Matteos gegenüber, eine große, merkwürdige «Natività» (Abb. Tafel XV) mit zwei Heiligen auf den schmalen Flügeln. Das große Mittelbild ist jetzt in einen bläulichen Gesamtton gehüllt, aus der die rosa Windeln des Kindes stark hervorleuchten. Der Schauplatz der Szene ist eine interessante Landschaft von der Art des Taddeo

di Bartolo, mit Gebirge, Tal und Meer unter schwachglühendem Horizont; vielleicht eine Erinnerung an die Maremma. Im Vordergrund die Hütte unter einem Felsen, auf dem ein höchst unheimlicher Uhu sitzt. Sechs bunte Engelein schweben herab. Drinnen die knieende Maria, das Windelkind in der Krippe, und darüber höchst grotesk, Ochs und Esel. — Von rechts blicken zwei knieende, etwas räuberhaft aussehende «Contadini», die Hirten, in die Hütte; Joseph empfängt sie. Der Hirtenhund ist auch nicht geheuer: ein Tier mit glühenden Augen, mächtigen Krallen und langer heraldischer Mähne. Die volkstümlich-groteske Romantik dieses sonderbaren Bildes gemahnt schon für sich an den Bauernmaler Giovanni di Paolo, der an solchen Einfällen reich war, aber auch die Gesichtsbildung Josephs, der Hirten und vor allem die der Engel (vgl. Giovannis Tabernakel in der Via delle Terme zu Siena, Abb. Jacobsen, Tafel XVIII). Trotzdem kommt er selbst nicht in Betracht. Die beiden Heiligen auf den Flügeln erinnern stark an Sassetta und Vecchietta. Das Bild dürfte wohl auch von jenem Giovanni di Pietro sein. Schon L. Olcott hat diese Vermutung vorsichtig ausgesprochen. Auch weist eine alte Tradition unser Bild einem Giovanni d' Asciano zu, von dem der anonyme Verfasser des Codice Magliabecchiano «molte cose» in der Skala und in casa Medici erwähnt. Und in der Tat hat ja Giovanni di Pietro mit Domenico di Bartolo aus Asciano zusammen in der Skala gearbeitet, und war möglicherweise auch mit ihm in Florenz. Wenn wir ihn also mit dem halbmythischen Giovanni d' Asciano identifizieren, schließen sich die verschiedenen Angaben und Beobachtungen gut zusammen. Die Geburt in Asciano weist übrigens auch große Verwandtschaft mit dem Altarwerk Matteos auf, das ihr gegenüber hängt. Man vergleiche die Heiligen auf den Seitenflügeln. Bei dem Kompagnon Matteos ist eine solche Aehnlichkeit ja nicht weiter zu verwundern. Beide nehmen eine Mittelstellung zwischen Vecchietta, Sassetta und Giovanni di Paolo ein. Nur kommen bei Matteo die umbrischen Jugendeindrücke bestimmend hinzu.

Milanesi nennt ohne weitere Begründung den Giovanni di Pietro einen Bruder des Vecchietta. Dieser ist aber wahrscheinlich in Siena geboren, und auch Giovanni bezeichnet sich als «da Siena». Das tut aber Matteo gleichfalls trotz seiner Herkunft aus Borgo. Es steht nicht viel im Wege anzunehmen, daß Giovanni in Asciano lebte, aber in seiner Geburtsstadt Siena Bürgerrechte besaß. Auch Matteo blieb ja Bürger in San Sepolcro, obgleich er seinen Aufenthalt in Siena hatte. Giovanni nannte sich mit demselben Recht «d' Asciano», mit dem sich Matteo als «da Siena» bezeichnete. Als der frühere Gehilfe Ghezzis und als der spätere Genosse Matteos bildet er das einzige schwache Bindeglied, das diesen mit jenem verbindet.

[29] Die früheste Nachricht über die künstlerische Tätigkeit Buonfiglis gibt ein Aktenstück von 1445 (vgl. Walter Bombe, die Tafelbilder, Gonfaloni und Fresken des Benedetto Buonfigli. Rep. f. Kunstwissenschaft 1909). Seiner Frühzeit (d. h. der Zeit vor 1450) gehört, nach den eingehenden Untersuchungen dieses Autors, die «Anbetung der Könige» in Perugia an. Daran sehen wir die Eigenart des jungen Künstlers schon voll entwickelt, so stark auch Einflüsse bemerkbar sind. Die Gesichtszüge Marias — jener feine Gradmesser individueller Bildungskraft — zeigen in ihrer zeichnerischen Klarheit und Grazie den eigentümlichen Schönheitssinn des Künstlers schon deutlich von der verblasenen Art des Boccati und des ziemlich geistlosen Nelli sich absondernd. Die Männer mit ihren starken Nasen, den sträh-nigen Haaren und der dunklen Hautfarbe erinnern im allgemeinen an sienesische Vorbilder, ihre hellaufgestrichelten Hautfalten aber auch an Boccati. Hierin ist also der junge Maler noch unselbständig. Aber derselbe Buonfigli, der von der sienesischen Kunst im Anfang so manches lernte, hat ihr bereits früh vieles zurückgegeben. In allen den erwähnten Details stimmt er nämlich, wie wir sehen, auch mit Matteo di Giovanni auffallend überein. Hier ist aber nicht mehr Siena, sondern Umbrien der gebende Teil; Matteo übernahm also, genau ausgedrückt, das sienesische in der Umbildung und Ausbildung, die es bei dem jungen Umbrier Buonfigli

erfahren hatte. Seine Bildungsgrundlagen sind im eigentlichen Sinne des Wortes umbrosienesisch. — Der Einfluß Buonfiglis auf die sienesische Kunst läßt sich auch sonst noch feststellen, z. B. an einem Jugendwerke des Benvenuto di Giovanni, dem Triptychon von 1475 in der Akademie (Abb. Jacobsen, Tafel XXXIII). Man kann sagen, daß die vier Engel über der thronenden Maria aus dem Bereich Buonfiglis übernommen sind, obgleich auch sie schon an jener marionettenhaften Starrheit teil haben, womit Benvenuto allein steht.

[30] Man pflegt bei diesen Bildern auf den Einfluß Piero della Francescas aufmerksam zu machen, und in der Tat weist das Bild von 1447 in seiner perspektivischen Grundlage, der centripetalen Anordnung, der Häufung strenger, ruhiger Vertikalen und in dem breitflächigen, schwach profilierten Aufbau des Thrones darauf hin, daß hier ein überlegen-klarer Intellekt eine höhere Ordnung in des Cameriners Vorstellungswelt gebracht hat, deren Inhalt überlebt und deren Formenwuchs im einzelnen verkrüppelt war. Aber Piero, der damals sein frühestes, uns bekanntes Werk (den Altar in Borgo von 1445) vollendet hatte, ist hier nicht nur der Gebende geblieben. Gewisse Provinzialismen seines Stils, die er nie ganz abgeschüttelt hat, finden bei Boccati ihre Vorbildung. Das gilt vor allem von seinen Engeln. Man vergleiche z. B. die musizierenden Engel der Madonna dell' Orchestra in Perugia mit der Engelgruppe auf dem Bilde der «Geburt» in London. Jene freien, mit bloßen Füßen sicher und grad auf dem Boden stehenden Geschöpfe, können, was Gesichtsbildung, Frisur und die merkwürdigen Querfalten über den Beinen betrifft, ihre Herkunft von den ziemlich schlecht entwickelten Engeln Boccatis nicht verleugnen. Es war ein unglücklicher Gedanke Wittings hier von einer Herübernahme aus der Orgelkanzel Luca della Robbias zu reden. Diese Geschöpfe haben nichts von dem positiven Sentiment der Lucaengel; sie besitzen vielmehr jene pflanzenhafte Indifferenz und jenen verschlossenen Reiz des vorperuginesken Engeltypus der Umbrier.

[31] Die erste Urkunde, die uns von Domenico di Bartolo in Siena berichtet (von 1434, Milanesi II, S. 161) spricht von ihm als wie von einem fast noch Unbekannten. Vorher erscheint er nur 1428 in der Stammrolle der sienesischen Maler (Milanesi I). Der Meister war aber damals 1434 bereits ca. 35 Jahre alt, und wurde von jetzt an fortwährend in Siena beschäftigt. Das Sigismund-Bodenmosaik im Dom, das ihm 1434 in Auftrag gegeben wurde, hat, wie Wagner deutlich hervorgehoben hat, den vollen Charakter der Renaissance. Die zierliche Architektur mit den schweren Festons, die in Siena vor Federighi sonst ganz unbekannt sind, die klare, von dem neuen Schema der santa conversazione bestimmte Anordnung der Figuren im Raum, von denen die zwei äußersten streng ins Profil gestellt sind, während die anderen in deutlicher Stirnbietung dagegen kontrastieren, die Gewandgebung, welche wie Wagner hübsch sagt: «in klaren Zügen, ohne Manier eine natürliche Vorlage» wiedergibt — alles das ist unsienesisch und setzt den unbefangeneren Intellekt, den frischeren Instinkt, die deutlichere Anschauung der florentiner Kunst voraus. Will man eine Analogie für diese Art des Sitzens, Stehens, Kontrastierens von Profil und Face und für die räumliche Anordnung haben, so ist sehr lehrreich ein Bild wie Domenico Venezianos Madonna mit vier Heiligen in den Uffizien, das etwa gleichzeitig entstand. — Wie die Vorlage des Bodenmosaiks als Tafelbild ausgesehen haben würde, lehrt das (1437) in Siena entstandene Madonnenbild Ghezzis in der Akademie. (Abb. Jacobsen, Tafel I.) Man sieht: die Vereinfachung, welche durch die Uebertragung in Stein technisch geboten war, ist der Erscheinung des Sigismund gut bekommen. Auf dem Madonnenbilde haben Faltengebung, Haarbildung noch etwas provinzielles, manieriertes und nicht ausgereiftes; der Sienese zeigt sich deutlicher, der ja durch den althergebrachten Gegenstand mehr zum Archaisieren angehalten sein mochte. Aber auch in diesem Bild zeigen die runde Modellierung, die höchst sorgfältige Malweise, die kühlen, hellen, wachsfarbenen Töne florentinischen Charakter, und Wagner hat auch hiebei speziell an Domenico Veneziano erinnert. Wir möchten noch auf die große Aehn-

lichkeit dieses Christuskindes mit dem Christuskind in dem Frühwerk eines Schülers des Domenico Veneziano aufmerksam machen: es ist die Madonna in Christ Church College zu Oxford von Piero della Francesca. (Abb. bei Witting.) Wieder ein Beweis für die Abhängigkeit des Aretiners von dem Sienesen.

Vasari hat in Florenz von Domenico di Bartolo zwei Bilder gesehen, in S. Trinità und in S. Spirito. Diese Bilder sind vor 1433 entstanden. Der Künstler ist 1433, 1434, 1435, 1436, 1437 in Siena nachweisbar, 1438 arbeitete er zeitweilig in Perugia, 1436—1440 jedoch in der Domsakristei von Siena, und darauf war er bis zu seinem Tode an dem großen Auftrag der Fresken im Hospital beschäftigt. Kurz vor seinem Tode, der anno 44 oder 45 eintrat, half er noch dem Sano im Pal. publ. Wir können also annehmen, daß er vorher bis zu seinem 33. Lebensjahr sehr oft außerhalb Sienas weilte und daß er vor allem längere Zeit in Florenz tätig war. Jedoch er steht in der Stammrolle der sienesischen Maler, und er hat wohl in frühester Jugend von deren bedeutendstem, von Taddeo di Bartolo starke Eindrücke empfangen.

Es ist interessant zu beobachten, daß bei Ghezzi, wenn es sich um ein hergebrachtes Thema handelt, wie in der Madonna in Siena und Perugia, alsbald die alte, gotische Art eines Nelli und Taddeo di Bartolo wieder sichtbar wird. Das tritt, wie Wagner richtig bemerkt, in dem späteren Bilde von Perugia stärker hervor, als in der Sieneser Madonna von 1433, wo die florentiner Eindrücke noch frisch sind. Im Hospital fand sich nun der Künstler vor eine Aufgabe gestellt, für die er überhaupt keine Vorgänger hatte: es galt keine Heiligenlegende zu malen oder biblische Geschichten, keine allegorische Schilderung tendenziöser Art, wie sie einst Lorenzetti im bösen und guten Regiment gegeben, kein geschichtliches Ereignis von irgendwelcher Tragweite wie das z. B. Spinello in seinen Barbarossafresken des Pal. publ. behandelt hatte. — Kurz, was Ghezzi schildern sollte, war nicht derart, daß es den Künstler zwänge, eine Distanz vom gegenwärtigen Leben zu nehmen. Interne Angelegenheiten des berühmten Hospitals waren im Bilde festzuhalten. (Abb. Jacobsen, Tafel II u. III.) Darum tritt in diesen Fresken Ghezzis das geschichtliche vor dem alltäglichen zum Teil völlig zurück. Wir sehen z. B. die Heilung der Kranken, einen Krankensaal, oder einen Anbau an das Spital. Die verschiedenen Vorgänge in einem Krankenhause, wie sie der Künstler täglich sehen konnte und wie wir sie noch heute im Hospital beobachten, erscheinen hier an der Mauer, und es besteht noch heute ein ganz unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem wirklichen Leben im Krankensaal und dem scheinbaren an der Wand. Ghezzi hat das auch empfunden und statt der alten, noch von Barna in S. Gimignano geübten, bilderbogenhaften Bekleidung der Wände mit mehreren Bildfeldern übereinander, ein einheitliches und zugleich illusionistisches System der Wanddekoration erdacht. Er hat nämlich die ganze Wand über den Betten in eine Reihe von perspektivisch gemalten Pilasterarchivolten geteilt, durch die man in weite, sich räumlich vertiefende Architekturen hindurch zu schauen vermeint: sie sind mit Menschen gefüllt, und die Wandarchivolten schneiden derartig über sie hinweg, daß der Beschauer den Eindruck eines zufälligen Ausschnitts aus dem Leben erhält. Eine Vorstufe hiezu bildeten die interessant dekorativen Wandgemälde Taddeos in der Kapelle des Palazzo pubblico. Dort ist aber die Architektur noch ganz trecentistisch behandelt und kämpft noch das neue System mit der alten teppichhaften Wandbekleidung. Ghezzis Prospekte erweitern sich mit vielfachen Gründen und Hintergründen, mit Perspektiven nach den Seiten und in die Tiefe: so bieten sie dem Auge mannigfache Ueberraschungen und regen das Spiel der Phantasie an. Es ist sehr bemerkenswert, daß die illusionistische Dekoration in Siena auftaucht, wo, wie wir sahen, Tendenzen dazu sich vielleicht von der Antike her durch byzantinische Vermittlung erhalten hatten. Der erste, der dieses Dekorationssystem in Siena wieder von Ghezzi übernahm, ist Pinturicchio gewesen. Er hat es in der Bibliothek des Doms angewandt und sich auch sonst, wie man bereits beobachtet hat, in Einzelheiten von Ghezzis Freskenzyklus anregen lassen. Im

stärksten Maße hat dann Signorelli diesen Illusionismus aufgenommen. In Orvieto scheinen die gemalten Gestalten, die sich vor dem Ansturm der Weltvernichtung flüchten, aus der Bildfläche hervor, dem Betrachter entgegen zu eilen. Mit solcher Täuschung ist aber bereits die zulässige Grenze eines künstlerischen Illusionismus überschritten. Ghezzi steht noch fern dieser Gefahr. Der räumliche Anschein, den sein Pinsel hervorruft, bleibt doch fast immer hinter jener idealen Ebene, die man sich dicht vor der wirklichen Wandfläche zu denken hat und die ein Maler an keinem Punkte durch vorstehende Plastik durchbrechen darf. Ghezzis Illusionismus ist raumerweiternd, was künstlerisch zulässig ist, nicht aber raumverengend, wie die spätere Wanddekoration oft geworden ist. Der erwähnte Fall von optischer Täuschung bei Signorelli ist wohl zu ertragen, weil die ungeheure Wucht der Darstellung des kosmischen Augenblicks jede künstlerische Lizenz rechtfertigt. Der Inhalt sprengt hier die Form und das gerade wird dem Beschauer zum künstlerischen Erlebnis. Filippino Lippi dagegen dekoriert seine Strozzikapelle in S. Maria novella bereits ohne solche inhaltliche Nötigung in einer Art, daß der Raum förmlich zusammenschrumpft. Das hier schon früh hervortauchende Prinzip barocker Wandbehandlung ist wohl später am gewalttätigsten von Giulio Romano durchgeführt worden. Gewisse von ihm ausgemalte Säle im Pal. del T wirken auf den Besucher fast beänstigend. Wand und Decke fließen zusammen, scheinen über ihn hereinzubrechen, oder doch zu bersten und ihren ganzen Inhalt von Figuren, bedrängend wie eine Gewitterwolke auf ihn auszuschütten.

Ghezzi fand sich mit dem Reichtum der Erscheinung in einer Weise ab, deren Bedeutung noch immer nicht gewürdigt ist (und am allerwenigsten von Venturi und Jacobsen). Und doch: trotz der Nüchternheit des Gegenstandes und der Fülle an bürgerlich-schlichten Charakteren und der klaren «sicheren Gegenwart», ist der Gesamteindruck märchenhaft reich, so daß ihn Jacobsen als «indisch» bezeichnen konnte. Die Architekturprospekte sind barock spätgotisch, aber noch von Renaissanceelementen durchsetzt. Sie lassen alles hinter sich, was Siena bisher an Architekturprospekten geleistet hatte. In ihrem schier unauflösbaren Reichtum finden sich zahlreiche nachweisbare Florentiner und Sieneser Erinnerungen, namentlich viele Balkone, Balustraden und Fenster, in denen Zuschauer erscheinen; das ist wahrlich ein fast venezianisch anmutendes Lebensbild! Man betrachte z. B. die Szene der «Verleihung des Privilegs durch Papst Martin III.» Abb. Tafel XIV. Die prachtvolle Rückenfigur eines Mannes in modisch-höfischem (offenbar burgundischem) Kostüm läßt uns sofort an oberitalienische Bilder dieser Zeit denken, z. B. an das ganz vom Geist oberitalienischer Hofromantik erfüllte, von dem einen dem Pisanello, von anderen dem Pesellino zugeschriebene Gemälde der Anbetung der Könige in Berlin. Die Frauengestalt neben diesem jungen Kavalier gleicht fast einer orientalischen Tänzerin — es liegt ihr offenbar eine Erinnerung an ein Salomebild zu Grunde —. Ein Mann im Turban beugt sich rechts über die Brüstung aus dem Bild heraus. Dies hier noch sehr vorsichtig behandelte Motiv eines raumverengenden Illusionismus, das zugleich einen unmittelbaren Kontakt zwischen dem Gemalten und dem Beschauer herstellen soll, ist bekanntlich später äußerst fruchtbar geworden. — Mitten im Bilde figuriert ein großer Pfau (über den Pfauen als Motiv der oberitalienischen Hofkunst vgl. Weisbach, «Pesellino und die Romantik der Renaissance»). Vorn ist eine zahme Hirschkuh mit Halsband angebracht, rechts und links tragen zwei lombardisch-romanische Löwen die luftige Bogenarchitektur. Auf der «Heilung der Kranken» erscheinen Hund und Katze und ein ganz niederländisch anmutendes Stilleben von Gläsern, Büchern usw. ist auf dem Regal über dem Bett zu sehen. Ueberall erblicken wir kostbare Stoffe, Vorhänge, Teppiche, Tücher, die mit der größten Liebe gemalt sind, dazu eine Reihe feiner kunstgewerblicher Gegenstände, wie ein gotisches, schmiedeeisernes Waschbecken u. a. Die Menschen sind alle in einem scharfen Wechsel von Profil und Vorderansicht gegeben und auch das ist, wie wir wiederholen, ganz unsienesisch. In dem Bilde der «Hochzeit der Findlinge» sieht man rechts im Gespräch begriffen zwei burgundisch gekleidete Damen

mit hohem Kopfputz: das medaillonartig scharfe Profil der einen ist wie aus einem Gemälde des Pisanello geschnitten. Wagner hat über die Fülle realistischer Motive, die hier verstreut sind, sehr gut geschrieben und auch ein Wort von «nordischer Intimität» fallen lassen. Man könnte ergänzend auch von nordisch-höfischer Repräsentierung reden; diese phantastische Kostümierung, diese prunkvolle Architektur wirkt nicht eigentlich intim, aber in einer solchen Mischung von Intimität und höfischer Pracht liegt eben die Romantik der Szenen, welche das nüchterne Krankenhaus mit einem Zauber von tausendundeiner Nacht überkleidet. Diese Kunst, eine Mischung von Phantasie und Sachlichkeit, kann nicht auf sienesischem Boden gewachsen sein; sie muß zu gewissen Strömungen in der Kunst von Florenz und darüber hinaus zu dem burgundisch-oberitalienischen Kunstkreis in enger Beziehung stehen. Siena, das einst durch Simone Martini dem Norden von sich aus gegeben hatte, empfängt hier vom Norden mit vollen Händen zurück, und die oberitalienische Kunst eines Pisanello, Stefano da Zevio und Jacopo Bellini, die florentinische Kunst eines Masolino, eines Pesello und Pesellino mit dem ganzen Kreis der Cassone-Maler, bis hinab zu dem Umbrier Gentile da Fabriano und dem älteren San Severino — sie alle vermittelten diesen mächtigen Import des burgundischen Realismus. Das oberitalienische (venezianisch-veronesische) und überhaupt das nordische Element in den Fresken Ghezzis ist der sieneser Malerei nicht wieder verloren gegangen. Man hat in der Tat früher oft Bilder eines Sassetta und Giovanni di Paolo mit Pisanello verwechselt, und noch bei Neroccio glauben wir bisweilen sogar etwas «kölnisches», bei Matteo und Benvenuto etwas niederländisches zu bemerken.

Wir wollen versuchen, die historischen Zusammhänge für Ghezzi genauer nachzuweisen. Neben jenen nordischen Elementen tritt bei ihm, wie wir das für das Sigismund-Paviment schon feststellten, auch in den Fresken des Hospitals manche rein florentinische Ambition auf und zwar in gewissen Motiven des Stehens und Gehens, namentlich in dem Akt des sich auskleidenden Pestkranken und vor allem auch in der vorzüglichen, den Rücken bietenden Gestalt auf der Leiter. Sie kommt später ähnlich bei Benozzo im Camposanto zu Pisa vor. Darin weht ganz florentinische Luft aus dem Umkreise Masaccios und seiner Generation. Mit diesen Zügen geht indessen die alte umbro-sienesische Weichheit und Empfindsamkeit noch Hand in Hand. Die Köpfe sind sentimental gebeugt, sienesisch manieriert ist die gespreizte Haltung der Hände. Diese Mischung oberitalienischer, florentinischer und umbrischer Kunstelemente vollzog sich gerade in den Jahren, da sich Ghezzi außerhalb Sienas aufhielt. Wir wissen, daß er in Florenz war, aber wir haben Anlaß zu glauben, daß er außerdem noch andere Städte besucht hat. Der sozusagen umbrisch-veronesisch-florentinische Charakter seiner Werke nämlich legt den Gedanken nahe, es möchte Ghezzi einen der verlorenen Freskenzyklen gekannt haben, die der Umbrier Gentile und der Veronese Pisanello zusammen in Venedig und Rom (Lateran) ausgeführt haben. Wir wissen, daß diese Werke in der italienischen Kunstgeschiche Epoche gemacht haben. Ghezzis Fresken gewinnen für uns mit Wahrscheinlichkeit die Bedeutung eines Nachschimmers jener großen Leistungen. Wie aber haben wir uns danach die Kunststufe jener Wandmalereien vorzustellen? Die Raumbildung auf den Fresken Ghezzis weist doch auf eine perspektivische Grundlage hin, die uns auf den Tafelbildern des Gentile nicht begegnet, und die wir bei Pisanello jedenfalls heute nicht mehr hinreichend kontrollieren können. Man wird hiebei kaum an Brunelleschis wissenschaftliche Perspektive denken dürfen, wohl aber käme in Anschlag, daß Jacopo Bellini, der Gehilfe Gentiles in Florenz, künstlerisch auch eng mit Vittore Pisanos Kunst zusammenhängt, und daß seine Skizzenbücher in Architektur, Perspektivik und Allgemeincharakter eine ganze Reihe von Berührungspunkten mit Ghezzis Fresken aufweisen. (Vgl. auch Georg Gronau, die Künstlerfamilie der Bellini, Leipzig 1909, S. 8.) Diese Skizzenbücher sind allerdings später entstanden, aber wir glauben doch behaupten zu können, daß man von ihnen einen vorsichtigen Rückschluß auf den Kunstcharakter der Fresken

Gentiles und Pisanellos machen darf, speziell auch auf ihre perspektivische Haltung; und das um so eher, als Jacopo 1441 mit Pisanello im Wettstreit am Hofe von Ferrara tätig war.

Vor kurzem ist von Berenson und Perkins ein schönes Bild der «Madonna pregante» in der Chiesa del Refugio zu Siena (Abb. Tafel V) dem Ghezzi restituiert worden. (Rass. d'arte senese 1908, I.) Mit Unrecht hatte man es bis dahin dem Pier Francesco Fiorentino zugeschrieben, ebenso falsch war der Gedanke an Vecchietta. Achtet man auf die Gesichtsproportionen (die hier fast etwas kanonisches annehmen), auf die Augenform, die Form der Brauen, die Zeichnung der Nasenflügel und auf die malerische Technik, so überzeugt man sich, daß für dieses Gemälde Ghezzi allein in Betracht kommt. Von der mystischen, streng sienesischen Schönheit und feinen luftigen Farbenstimmung des Bildes gibt eine Abbildung freilich keinen Begriff. Wie in allen Werken Ghezzis, so erkennen wir auch in diesem gewisse maltechnische Bestrebungen, denen wir in Florenz im Kreise der Baldovinetti und Domenico Veneziano wieder begegnen. Sie werden später von Piero della Francesca wieder aufgenommen, dessen Zusammenhang mit Ghezzis Kunst auch Wagner wohl bemerkt hat. Ghezzi ist darin von den Florentinern angeregt, doch dürfte kaum an Domenico Veneziano zu denken sein, der wohl einer etwas jüngeren Generation angehört. Von Vasari wird Giuliano d'Arrigo, genannt Pesello, der bereits 1367 geboren ist, unter den Bahnbrechern der Maltechnik angeführt, d. h. unter den Meistern, die bereits Versuche mit Oel angestellt haben. Davon handelt Werner Weisbach in der Schrift «Der Meister des Carrandschen Triptychons» (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1901) und in dem reichillustrierten Buch über «Pesellino und die Romantik der Renaissance» (S. 5). Nun zeigen die Bilder, die Weisbach wohl mit Recht dem Pesello zugeschrieben hat, eine derartige Aehnlichkeit mit den Werken Ghezzis, daß wir nicht daran zweifeln, in Pesello den eigentlichen florentinischen Lehrer Domenicos erblicken zu dürfen. Man betrachte die 1433 entstandene Madonna Ghezzis in Siena und höre dabei, wie Weisbach einige Eigentümlichkeiten der Manier Pesellos kennzeichnet (S. 6 unten). Er sagt hierüber: «Das Inkarnat ist hart und wachsig, die einzelnen Teile des Gesichts, Augen Mund Nase, sind scharf und ganz zeichnerisch gegeben. Ebenso die Haare, die keine weiche, strähnige Masse bilden, sondern wie in sauber geringeltem Drahtgeflecht erscheinen. Die Pupillen der Augen sind als dunkle, leblose Flecke in die Gesichter eingesetzt.» Man könnte glauben, es handele sich um eine Charakteristik Ghezzis! Pesellos drei Predellaszenen aus dem Leben des heiligen Nikolaus sind hiefür besonders lehrreich (Casa Buonarotti, Florenz, Abb. Tafel XIV). Zunächst weisen sie jenen aus Gotik und Renaissance zusammengemischten Architekturstil auf, den wir in den Fresken Ghezzis bereits bemerkten. Sodann haben die Hände die Form, die schon Wagner bei Ghezzi beobachtet hat. Ihre Gelenke sind schmal, ihre Finger zugespitzt. Die Haltung der Finger und die Brechung der Gelenke scheint mit dem Manierismus der Umbrier übereinzustimmen, aber auch diese Eigentümlichkeiten finden sich auf dem von Pesello in Florenz gemalten Carrandschen Triptychon (aus San Niccolo oltr' Arno). Und eben dieses Bild nannten noch Crowe und Cavalcaselle (IV, S. 63) geradezu «Ein Altarbild in Domenico di Bartolos Manier»! Die Art, wie sich die fließenden Gewänder unten brüchig um die Füße legen, kommt ebenso bei Pesello, wie bei Ghezzi vor. Die Pferde auf der Predella und die auf den Skalafresken ähneln sich in ganz auffallender Weise. Der von uns bemerkte Gesichtskanon der «Madonna pregante» in Siena findet sich ferner in den Predellen Pesellos so ganz analog, daß man für einen Augenblick zweifeln könnte, ob beide nicht das Werk eines Meisters seien, wenn sich nicht doch im übrigen florentinischer und sienesischer Stilcharakter deutlich voneinander abgrenzen würden. Man betrachte namentlich die Enthauptungsszene Pesellos, wo für das Gesagte einige in Vorderansicht gegebene Köpfe in Betracht kommen. Ein weiterer Vergleich der verschiedenen Typen auf den Predellen mit denen in den Fresken Ghezzis bestätigt das Abhängigkeitsverhältnis jedesmal aufs

neue, bei gewissen Profilfiguren in frappanter Weise. Die Art des Stehens, Gehens und der räumlichen Gruppenbildung, des Wechsels von Profil und Face scheint fast aus der genannten Predella in das Fresko übertragen zu sein. Jedoch bei dem Sienesen nimmt alles eine spitzere, dünnere, umbrisch verwässerte Manier an, seine Energie ist geringer. Auch hat er in seinem Wesen etwas Phantastisches, das dem bedeutenden aber nüchternen Florentiner ferner liegt. Witting hielt diese drei Predellen Pesellos für geeignet, das Band zwischen den um Domenico Veneziano gruppierten Künstlern und dem Umbrier Piero recht eng zu verknüpfen (Piero dei Franceschi S. 158 ff.). R. Vischer, Wagner und Chledowsky halten dagegen Ghezzi für den ersten Lehrer Pieros («Siena», Bd. 2). Diese beiden Anschauungen lassen sich vortrefflich vereinigen, denn Ghezzi und Pesello stehen sich, wie wir gesehen haben, sehr nahe. Ihr gemeinsamer Kunstkreis also — darauf laufen beide Ansichten hinaus — ist es, in dem Piero seine Anregungen empfing. Darum wird er mit vollem Recht als Umbroflorentiner bezeichnet. Daß Ghezzi nach seinem florentiner Aufenthalt wieder mit umbrischer Kunst, und zwar, wie Wagner glaubt, mit Nelli in Berührung kam, das ist wohl möglich und es würde sich daraus der auffallende Rückgang seiner Leistungen erklären. Gewisse sterile Motive, die nun bei ihm aufkommen, z. B. die ewigen Verkürzungen aufschauender Gesichter, sind unflorentinisch und können bei Nelli, aber auch bei Gentile da Fabrino beobachtet werden. Viele Unvollkommenheiten der Zeichnung in den Fresken Ghezzis dürften übrigens zurückzuführen sein auf die Mitarbeit von Gehilfen, die ja bezeugt ist. Der Qualitätsunterschied ist hier auffallend stark.

Wenn man annimmt, daß Ghezzi der Schüler Pesellos war, kann man sich sein Verhältnis zur oberitalienischen Frührenaissance nun auch in bestimmterer Weise formulieren. Denn auch Pesello nannten wir unter den Vertretern des aus Frankreich übernommenen romantischen Realismus. Ein Blick auf sein zu Montpellier befindliches Predellenbild der «Anbetung der Könige», auf seine Berge und Ruinen, und das Gefolge mit einem Hofzwerg und Tieren genügt, um das zur Erkenntnis zu bringen. Der Hofzwerg stammt von den oberitalienischen Höfen aus Pisanellos Heimat, nicht aus dem gut republikanischen Florenz. Weisbach hat den Namen Pisanellos merkwürdigerweise kaum erwähnt. Gerade Pisanello, der Wandergenosse Gentiles, muß es gewesen sein, durch dessen Vermittlung die burgundisch-oberitalienische Hofromantik in Venedig und Florenz, Umbrien und Rom eindrang. Im Verlaufe der 20er Jahre waren Pisanello und Gentile in Florenz, wie Vasari erzählt, und vielleicht auch Jacopo Bellini, wie wir oben bemerkten; und wenn wir auch den märchenhaften Tondo in Berlin, die «Anbetung der Könige» mit Weisbach wirklich dem Pesellino und nicht mit Bode dem Pisanello zuerkennen mußten, so kann doch nicht bestritten werden, daß ein enger Zusammenhang zwischen diesen beiden Meistern besteht. Von Pisanello und Gentile haben Pesello und Pesellos Schüler, Pesellino und Domenico di Bartolo reiche Anregung empfangen. Auch Ucello und Filippo Lippi sind von ihm berührt worden. Diese Meister sind es namentlich, durch deren Werke die nordische Seitenströmung in der Kunst Toskanas ihren Weg nimmt. Ueber die Cassonemalerei, einen Tummelplatz der spielenden, romantischen Lust, hat Weisbach ausführlich gehandelt. Es ist a priori wahrscheinlich, daß auch Ghezzi Cassones bemalt hat, und in der Tat verrät die Minneszene auf einer Brautschachtel der Sammlung Figdor zu Wien seine Hand (Abb. Weisbach S. 22). Hier erscheint, wie oft auf Cassonebildern, das in der Luft schwebende Spruchband (ein nordisches Motiv, das Domenico dann in seinen Tafelbildern übernommen hat). Man erkennt hier Ghezzi sogleich an der Art, wie die Hände und das Haar gemalt sind, aber vor allem ist die große, ungegliederte Silhouette des Gewandes und der auf hohem Hals etwas unsicher balancierte Kopf sehr charakteristisch für ihn; beides befindet sich ebenso auf der Predella des Polyptichons in Perugia.

In Ghezzis Werken fließt eine ganze Reihe von Kunstströmungen zusammen, ohne daß der Künstler Kraft genug besessen hätte, die verschiedenen Elemente zu

einer Einheit zu verschmelzen und aus dieser Einheit kraft seiner Originalität etwas Neues zu gestalten. Der erstaunliche Reichtum an Motiven bleibt immerhin sehr bemerkenswert. Das merkwürdig ungleichwertige in seinem Schaffen kennzeichnet unsern Maler als rechten Sienesen. Er ist wandelbar und verwandlungsfähig, eine Proteusnatur, die bald eine bedeutende Haltung annimmt, bald wieder ganz in kleinlichen Provinzialismus und Archaismus zurückverfällt. Alles das spricht nicht für seine Charakterstärke. Und auch darin ist er ein echter Sienese: eindrucksfähig, gedankenvoll, geistreich, erfinderisch, streut er mehr reiche Anregung aus, als daß er selbst etwas in sich Vollkommenes zu leisten vermöchte. Viele Künstler, so sahen wir, haben von ihm gelernt und haben wichtige Motive von ihm übernommen.

Eine gewisse konventionelle Schärfe und Starrheit der Mimik, die Ghezzi nie los geworden ist, erklärt sich wohl aus einem nicht hinreichenden Verständnis der strengen Zeichnung, die seinen nordischen Vorbildern eigen ist. Leider hat er auch mit diesen manieristischen Zügen Einfluß ausgeübt, und dieser ist der umbrischen und sienesischen Kunst sogar recht verhängnisvoll geworden. Piero della Francesca dagegen verstand ihn in seinen besten Ambitionen und glücklichsten Momenten; von ihnen inspiriert, fand er seinen Weg und insofern darf er mit Recht ein Schüler des Ghezzi genannt werden.

[32] Vgl. Due dipinti inediti di Matteo da Siena von Mary Logan-Berenson. Rass. d'arte April 1905.

[33] Diese Vorstellung hat sicherlich etwas krasses, die Nerven aufreizendes. Matteo hat solche Kontraste später bis zu grotesker Schärfe ausgebildet. Das Musikmotiv kehrt in der neuesten dramatischen Literatur als stärkstes theatralisches Reizmittel wieder. (Björnson «Ueber die Kraft», 2. Teil).

[33a] Ganz ähnliche, langbärtige Gestalten finden sich auf dem Mantel der Madonna des Giovanni di Pietro bei den Servi zu Siena (Abb. Jacobsen, Tafel XVIII).

[34] IV. 59; vgl. auch Wagner S. 41.

[35] Milanesi II, S. 373; Borghesi-Banchi, S. 255.

[36] «In aedicula, quae media fuit, episcopalem cathedram et canonicorum sedilia ex materia nobili, arte quam vocant Tarsicam, sculpturis et imaginibus composuerunt: In reliquis quattuor altaria pictis ornata tabulis erexerunt, illustrium, quos senae produxerunt pictorum operibus» (Ex comm. Pii II, lib. IX).

[37] 1462. «A di 8 di Novembre Ducati dugiento settantotto e grossi sei e denari $3\frac{1}{2}$ a Misser Giovanni per dare alli dipintori, che fanno le tavole delli altari di Pientia» (Giornale d'erudizione artistica, Perugia 1877).

[38] Dieses Bild und sein Gegenstück im Dom von Pienza tragen die fast verlöschte Bezeichnung:

Opus Mathei Johannis de Senis.

[39] Vgl. R. Vischer, Signorelli, S. 62 ff.

[40] Aber Pieros Kindestypus weist seinerseits noch weiter zurück. Das Kind auf der Oxford-Madonna hat nämlich im Motiv, Haltung, Körper- und Kopfform eine frappante Aehnlichkeit mit dem Kinde auf dem Altarbilde Ghezzis, das sich in der Sieneser Akademie befindet. Einige Eigentümlichkeiten dagegen: die spitze Bildung des Madonnenkopfes und des Engels rechts neben ihm, der hohe Hals, welcher nicht ganz klar mit dem, im dreiviertel Profil gewendeten Kopfe vermittelt ist, weisen in andere Richtung, nämlich in die des Sassetta! Es erhebt sich die Frage: hat der junge Piero noch andere wichtige Einflüsse erfahren, als die des Ghezzi? Jacobsen (S. 27) hat ein der Oxford-Madonna verwandtes frühes Bild Pieros zitiert, das in die Sammlung Valmarana zu Rom gelangt ist, und er will hieran eine starke Abhängigkeit Pieros von den Gemälden des Sassetta nachweisen, ja er bezeichnet diesen geradezu als den ersten Lehrer Pieros in Borgo. Es ist in der Tat recht wahrscheinlich, daß der junge Piero gern vor dem Altarwerke stand, welches Sassetta 1437/44 für San Francesco in Borgo malte. Die großen Haupttafeln — sie schildern die Glorie des heiligen Franz und befinden sich jetzt in der Sammlung Berenson zu Settignano — sind Musterbeispiele für den sienesisch-by-

zantinischen, archaisch monumentalen Frontal-Stil, den ja Piero, wie wir im Text ausgeführt haben, in seiner Weise fortgebildet hat. Auch was die Typen anbetrifft, mag sich Piero in Borgo an Sassetta angeschlossen haben. Wir haben bereits bei Betrachtung der Magdalena auf dem Asciano-Altar Matteos und einiger Frauenköpfe auf der Predella in Borgo an denselben Sassetta erinnern können. Er hat also auf beide, auf Piero und Matteo, mit seinem großen Altarwerk Eindruck gemacht. Darum ähnelt auch Pieros Madonna der Sammlung Valmarana im Typus der Margaretha Matteos, wovon man sich leicht überzeugen kann. Beide Künstler haben eben in der gemeinsamen Vaterstadt an derselben Quelle geschöpft. Sassettas großartiges Altarwerk, dessen wundervolle Predellentäfelchen mit der Franziskuslegende erst neuerdings von Berenson wieder erkannt und zusammengestellt sind, gewinnt eine höchst wichtige Stellung in der italienischen Kunstgeschichte. — Pieros frühe Madonnen — das sei zusammenfassend bemerkt — zeigen deutlich, daß nicht nur Domenico di Bartolos, sondern auch Sassettas Werke zu den bestimmenden Jugendeindrücken Pieros gehört haben. —

[41] 1466 wird Matteo als Zeuge in einem Kontrakt mit Giovanni di Stefano genannt. Milanesi nennt (im II. Bd. S. 332) 1467 ein Bild für San Francesco, das 1655 verbrannte. 1469 erhält Matteo eine Zahlung für eine Tafel (nach Romagnoli).

[42] Della Valle, der das Gemälde noch bei den Servi im Kloster sah, beschreibt es. Matteo hat noch mehrere Bilder für die Serviten gemalt. Wir zählen sie hier auf, um damit einigen Irrtümern zu begegnen, die zu einer recht peinlichen Debatte in englischen Kunstzeitschriften Anlaß gegeben haben.

1) Das bereits erwähnte, jetzt in der Akademie befindliche Bild von 1470.
2) eine Tafel für die Capella di San Andrea Apostolo. (Andreas, Bartolomäus, Joh. Ev. Hieronymus). Von ihr berichtet uns della Valle. Sie war aber bereits zu seiner Zeit größtenteils zerstört. Identisch damit ist, wie es scheint, die Tafel, die man in dem Testament des Francesco di Giovanni Tolomei von 1472 erwähnt findet. Es ist veröffentlicht von Donati in den «Miscellanea storica Senese»: «La detta tavola colle dette figure sia della forma che e quella nella chiesa de' Servi, a mano sinistra all entrata, la quale dipinse Matteo». Langton Douglas (The Burlington Magazine 1903, III) glaubte diese Notiz auf
3) das Gemälde des Kindermords in S. Maria dei Servi beziehen zu müssen, das dann allerdings nicht 1491, wie man jetzt liest, sondern 1471 zu datieren wäre. Damit würde die Kontinuität in der Entwicklung unseres Malers ganz aufgehoben sein.
4) Wäre zu erwähnen das nicht erhaltene Hochaltarbild, worauf sich die von Milanesi mitgeteilte Bestellungsurkunde bezieht (II, S. 344).

## III. KAPITEL.

# MADONNENBILDER DER REIFEZEIT.[43]

In der Nationalgalerie zu London hängt eine große Assunta, oder richtiger gesagt: eine Gürtelspende (Abb. Tafel VI). Sie ist in England vielbewundert und hat den Namen des Matteo di Giovanni, ihres Schöpfers, dort sehr bekannt gemacht. Die hohe, ziemlich schmale Tafel zeigt auf strahlendem Goldgrund Maria in silberweißem Gewande, wie sie auf einem Wölkchen thronend, umschwärmt von einem lichten Kranz glänzender Mädchenengel zum Himmel aufschwebt. Sie bilden zu ihren Füßen einen musizierenden Reigen, der die Assunta umkreisend in die Mitte nimmt; dazu sind noch von rechts und links aus der Tiefe zwei Engelgeschwader herbeigeflattert. Von oben schwebt Christus in der Glorie mit segnenden Händen herab, und zwei Prophetenchöre schwingen sich aus der Höhe, Schriftbänder haltend. Unten aber, vor dem leeren Sarkophage steht Thomas, in weiter Landschaft, mit ausgebreiteten Händen den Gürtel erwartend, den ihm die Himmelskönigin als Zeugnis des geschehenen Wunders sendet. So strebt alles von überall her nach der Mitte hin, wo Maria mit gefalteten Händen in der Mandorla thront. Das gibt ein rhythmisch-musikalisches Ensemble anmutig bewegter Chöre,

«Harmonisch all das All durchdringend».

Jeder hat in strenger, symmetrischer Entsprechung seine Sphäre im Bildfeld angewiesen bekommen.

Das Gemälde überrascht durch die strahlende Kraft seiner hellen und kühnen Farben, die stark und mosaikartig gegeneinander abgesetzt sind, und auf dem neutralen Goldgrunde den Eindruck fröhlicher Buntheit erzeugen. Purpur, braun, gelb, rosa und weiß, hellblau, hellrot, dunkel-

grün und zinnober vermögen hier in ihrer großen Polyphonie den Goldgrund noch zu überstrahlen. Daß hier ein koloristisches Problem vorlag, ist klar, und Matteo hat sich immer wieder damit beschäftigt. Der Goldgrund verbietet ohne weiteres eine tonige Zusammenstimmung der Farben oder gar eine Freilichtbehandlung im Sinne Pieros della Francesca. Es schließt auch eine realistische Farbengebung bis zu einem gewissen Grade aus. Die notwendig reaktionären Konsequenzen daraus hat Matteo freilich noch nicht ganz gezogen. Der Sarkophag ist deutlich in eine Licht- und Schattenzone geteilt. Man sieht an einem Bestandteil wieder ganz klar, daß Pieros Werke nicht eindruckslos an Matteos Auge vorübergingen, und zwar an der weiten, mit hohem Augenpunkt gezeichneten Landschaft. In die hellbraune Erdfarbe, die den Grundton derselben bildet, sind die hellgrünen Flächen des Sees und die dunkelgrünen Rasenstückchen und Bäume überall flächenartig aufgesetzt. Alles das wirkt wie eine zahme Nachbildung einer Landschaft des großen Malers von Borgo San Sepolcro. Im wesentlichen ist aber das alte Prinzip idealischer Schönfarbigkeit in primitiver Art aufrecht erhalten. Hierin liegt eine Beschränkung, die der feierlich-hieratischen Wirkung zu Gute kommt. Indes noch auf anderem Wege dringt der Wirklichkeitszauber der Frührenaissance ein. Die Mädchenengel haben jenen zarten, weltlichen Reiz, der uns auch an den Engeln Botticellis fesselt, aber ohne deren «sanfte Abgehärmtheit», und mehr in der robusteren Art des Filippo Lippi. Gerade dies Gemisch altertümlicher Strenge und heimlicher Natürlichkeit hat etwas Anziehendes. Aber solche Werte sind mehr Liebhaberwerte, und mehr stofflicher als anschaulicher Art. Sie gehören nicht in den Bereich einer ästhetischen Untersuchung.

Die Engelfiguren erinnern H. J. Wagner[1] an die, wahrscheinlich 1472 gemalte, Cortonesische Assunta von Bartolomeo della Gatta, dessen richtiger Name Pier Antonio Dei ist, ihre Gesichtszüge an Ghezzi und Piero della Francesca. Was die letzteren anbetrifft, so haben wir schon auf den viel allgemeineren umbro-sienesischen Typenkreis hingewiesen, dem allerdings die beiden Meister auch angehören. Doch wäre ein Hinweis auf Buonfigli und Caporali noch treffender. Damit ließe sich auch die auffallende Aehnlichkeit erklären, die manche dieser Engelsköpfe (z. B. der des Engels links unten) mit Filippo Lippis kurzen, breiten, gedrungenen Mädchenköpfen aufweisen. Gerade Buonfigli zeigt ja, wie Walter Bombe betont hat, in den Längen- und Breitenverhältnissen der Köpfe starke Verwandtschaft mit Filippo Lippi. Doch ist auch eine direkte Berührung

Matteos mit der Kunst dieses Florentiners möglich, wie ihm später auch Werke Botticellis und Ghirlandajos zu Gesicht gekommen sein mögen. — Wichtiger ist die Berufung auf Deis Assunta. Hier müssen wir Wagner entschieden entgegentreten. In Deis Bild waltet ein ganz anderes Gefühl für Wirklichkeit, das sich über die eigentlichen Bedingungen der Körperschwere, über das Stehen, Sitzen und Fliegen eine eingehendere Rechenschaft gibt. An Stelle der zentripetalen Ebenen-Komposition Matteos waltet hier eine derbe Aufteilung in Breiten- und Höhenrichtung und eine energische Inanspruchnahme des konkreten Raums, in den der Halbkreis der Engel hineindringt. Diese Madonna hat breit und wenig graziös auf der Wolke Platz genommen, robuste Engel mit stark entwickelten Extremitäten sitzen und stehen zu ihrer Seite. Man denkt an Signorelli, der ja zweifellos auf Dei eingewirkt hat. Wie anders die um solch' kausale Bedenken unbekümmerte Vision Matteos!

«Hier ist ein Wunder, glaubet nur».

Diese beiden Gemälde, obgleich etwa gleichzeitig entstanden, gehören in zwei verschiedene Welten! Fortgeschrittener, im Sinne eines Melozzo und Signorelli ist natürlich Deis Werk; ob auch «schöner» in der einfachsten Bedeutung des Wortes, ist immerhin noch die Frage. Man muß im Auge behalten, daß Matteo sich in seinem Assuntabilde streng an das altsienesische, hieratische Schema angeschlossen hat. In diesem haben wir ikonographisch zwei Motive zu unterscheiden, die man im allgemeinen nicht genügend gesondert hält. Erstens: die eigentliche «Gürtelspende» mit Thomas allein am Grabe. Zweitens: die «Himmelfahrt Mariä». Hier sind alle Apostel bis auf Thomas um den Sarkophag versammelt. Im Vordergrund erscheinen oft, ohne Beziehung zur Handlung, noch Heilige und Stifter. Beide Themata hat die sienesische Kunst behandelt. Matteo, der sich das erste von den beiden gewählt hatte, fand in dem Bilde Vecchiettas in Pienza eine musterhafte Behandlung des Gegenstandes vor, die er keineswegs übertroffen hat[15]. (Abb. Jacobsen, Tafel XXII). Vecchiettas durchweg eigenhändiges, und mit der allergrößten Sorgfalt ausgeführtes Bild entwickelt in der Farbe eine kühle, silberige Stimmung, und ist von einer grazilen Schärfe in der Detaillierung der Form, gegen die das vielbewunderte Bild Matteos derb und etwas handwerksmäßig erscheint. In der Tat ist es denn auch in vielen Partien von Gesellen ausgeführt und zeigt bei genauerer Betrachtung manche unverstandene Formen, z. B. in der Durchbildung der Glieder unter den Gewändern und an den Händen, vor allem aber in den Prophetenchören zu Häupten

der Maria. Ferner hat Vecchietta seiner Komposition durch perspektivische Tiefenordnung eine bemerkenswerte räumliche Klarheit verliehen, auf die aber Matteo wieder verzichtet. So hat er auch die verkürzten Heiligenscheine nur teilweise übernommen, und den in einer großartigen Berglandschaft stehenden Thomas bei Vecchietta durch ein ziemlich krüppelhaftes Exemplar ersetzt. Man kann trotzdem sagen, daß Matteo sich auf das engste an Vecchiettas Schöpfung angelehnt hat: manche der schwebenden Engel sind fast von ihm übernommen, wovon ein Vergleich der Photographien überzeugen kann.

Matteos «Gürtelspende», um das Bild einmal exakt zu benennen, bewahrt trotzdem einen ganz selbständigen Eindruck; nur sei der Ansicht des Katalogs der National-Galerie entgegengetreten, als hätte man daran die schönste sog. «Assunta» der ganzen sienesischen Schule.

Das Antlitz der Maria ist durchaus ähnlich der Madonna auf dem 1470 bezeichneten Bilde der sieneser Akademie, und die lebhaft charakterisierten, liebenswürdigen Engel mit ihren schweren, in mannigfachem Blond gefärbten, modischen Frisuren und ihren eirunden Köpfen zeigen sich ganz als die Schwestern jener vier Engel, die in London Maria umgeben. Das will betont sein, weil sich bei dem häufigen Wechsel der Typen Matteos eine solche Verwandtschaft nur als enger zeitlicher Zusammenhang erklären läßt. Die «Gürtelspende» muß also in den Anfang der siebziger Jahre gehören; und Micheli[46], der sie noch bei Siena sah, hat das jetzt verlöschte Datum 1474 auf der Tafel gelesen. Sie war ursprünglich für eine Kirche in Asciano bestimmt, und Matteo muß allerdings um diese Zeit in Asciano tätig gewesen sein. Von ihm stammen nämlich, wie Berenson[47] richtig erkannt hat, die Seitenflügel (Michael und Augustin, Abb. Tafel VI) zu einer «Gürtelspende» des Giovanni di Paolo in der Collegiata zu Asciano. Diese lehnt sich noch genauer an das Vorbild Vecchiettas in Pienza an, als Matteo. Allerdings fast im Sinne einer Karikatur: rührend häßlich und ganz provinziell verkümmert sieht sie aus, freilich nicht ohne einen Hauch von Ursprünglichkeit zu wahren. Matteos Augustin wendet der Madonna den Rücken; das läßt vermuten, daß seine beiden Heiligen ursprünglich nicht zu dem Mittelbilde des Giovanni di Paolo gehört haben. Sie sind aber jedenfalls ihrem Stilcharakter nach in der ersten Hälfte der 70er Jahre entstanden, und stehen der «Gürtelspende» Matteos in London auffallend nahe. Diese hat ihrerseits erst das Vorbild für den Thomas auf der «Gürtelspende» Giovannis di Paolo abgegeben. Haben die beiden Heiligen ursprünglich den linken Seitenflügel der Assunta in London gebildet?

Matteo hätte seiner Darstellung eine mächtigere Strenge verleihen können, wenn er das Haupt Marias nicht durch eine leise Seitenwendung gefühlvoll charakterisiert hätte. Ein Piero della Francesca, der doch kein Archaist ist, würde hier unnahbarer und wirkungsvoller gewesen sein. Wir könnten darüber bestimmt urteilen, besäßen wir Pieros «Himmelfahrt Mariä» noch, die von den Augustinermönchen in Borgo San Sepolcro 1454 bestellt und in den 60er Jahren von Piero vollendet wurde[48]. Da ist es nun interessant zu wissen, daß Matteo, allem Anschein nach gleichfalls in der ersten Hälfte der 70er Jahre, eine andere Redaktion des Assunta-Themas geschaffen hat, die eher den Ansprüchen eines Piero genügt haben würde: sie ist nicht mehr vollständig erhalten, aber ein offenbar aus ihr herausgeschnittenes Stück davon befindet sich jetzt in dem schönen Dom von Grosseto (Maremma), wo es für eine Madonna pregante genommen und als höchst wundertätiges Gnadenbild verehrt wird (Abb. Tafel V). Durch eine Metalltür ist es sorgfältig den Augen der Gläubigen entzogen, aber darum auch sehr wohlerhalten und ohne jene Uebermalungen, von denen sonst nur wenige Bilder Matteos verschont sind[49]. Wir sehen da von dem ursprünglichen Assuntabild nur die Gestalt Marias bis zu den Knieen erhalten und ihren nächsten Umkreis: den Strahlenkranz mit lieblichen Mädchenengelsköpfen. Diesmal ist sie in strengster Frontalität gegeben. Wäre uns Pieros Assunta erhalten, würden wir darin wahrscheinlich einen strikteren Nachweis des Zusammenhangs der beiden Künstler von San Sepolcro besitzen. So schweift unsere Erinnerung weiter zurück zu der feierlich-schönen «Madonna pregante» des Ghezzi, der ja eine Zeit lang Lehrer Pieros della Francesca gewesen zu sein scheint. Auch sie ist vielleicht Fragment einer Assunta und von gleicher technischer Vollkommenheit wie Matteos Bild. Es ist interessant und für den Wandel des Geschmacks bezeichnend, diese beiden Frontal-Marien zu vergleichen. Beide zeigen die «reine», kanonisch wirkende Bildung eines hellen und weißen Angesichtes — in dessen blendenden Spiegel die einzelnen Gesichtsteile nur äußerst diskret mit ein paar Linienzügen eingerissen sind. Innerhalb dieser Uebereinstimmung sind aber Punkte zu beachten, worin sich Matteo von Ghezzi unterscheidet. Eine geringe Verschärfung des Konturs, der bei Ghezzi an der Lichtseite noch aufgelöst scheint, ein leichtes Verschmälern, Verlängern der Gesichtsproportionen, ein weiteres Aufhellen der Schatten an Hals und Wange und endlich ein halbes blinzelndes Schließen der Augen bei doch hochgezogenen Brauen genügen, um dem «guten» Mariengesicht Ghezzis eine gewisse innere Spannung und Schärfung, etwas scheinbar raffiniertes

und zugleich verhängnisvolles im Ausdruck zu geben, was dem alten Ghezzi und überhaupt der frühen Quattrocentokunst noch fremd ist. Es ist ein Grad des Unterschieds, wie er etwa zwischen Madonnen Filippo Lippis und Botticellis besteht. Solch ein hofdamenhaftes, unnahbares und leicht ironisch blickendes Frauenideal hatte schon Simone Martini z. B. auf der «Verkündigung» in Antwerpen gepflegt. Es liegt auch hier nichts anderes vor, als ein Fortleben und letztes Wiederaufleben byzantinischen Kunstgeistes. Man wird das bestätigt finden, wenn man die weichen Hände der Madonna Ghezzis mit den mageren und eckigen auf Matteos Bild vergleicht. Schließlich bietet uns aber unser Matteo doch etwas neues. Hier zum ersten Mal finden wir zugleich mit der starren unlebendigen Formensprache einen feinen, unfaßbaren Subjektivismus verbunden, eine romantische Mischung von Heiligen und Heidnischem, von Frömmigkeit und leiser Ironie. Diese Eigenschaften und die malerischen Qualitäten der Stoffbehandlung, deren gelblicher Ton so fein ist, machen dies Assuntafragment zu einer Erscheinung von seltenem Reiz. Man sollte sie für sich genießen, ohne durch Vergleich mit gleichzeitigen Produkten der florentiner Kunst einen historischen Maßstab einzupaschen, der ein objektives, rein ästhetisches Werturteil unmöglich macht.

Denselben Genuß bereitet ein Gemälde Matteos, das auch zeitlich eng mit der Grosseto-Assunta zusammenhängt: die wunderschöne Madonna mit dem Christusknaben und zwei Engeln, die in dem hochgelegenen Kirchlein von Percena bei Buonconvento hängt (Abb. Tafel VIII), ein Bild, das dank der Fürsorge eines intelligenten Hüters völlig intakt geblieben ist. Eines der allervollkommensten Werke unseres Meisters[50]! In dem schlichten, oben halbrund geschlossenen Rahmen erscheint in Halbfigur eine Madonna mit leichter Schrägwendung ins Bild hinein. Sie hält vor sich links auf einer Brüstung das fast nackte, sitzende Kind. Sie ist hellrot gekleidet und deckt mit einem seegrünen Umhang den Knaben zu; ein schneeweißes Tuch ist um ihr köstlich gelocktes, hellblondes Goldhaar geschlungen. Neben ihrem feingebildeten Haupte erscheinen zwei herbschöne, weiß und rosa gekleidete Mädchenengel und blicken ihr über die Schultern. Die gelben Flügel ragen in eine graugrüne, von feinen Wölkchen durchzogene Dämmerung. Also zum ersten Mal kein Goldgrund mehr. Folglich kann sich nun der delikate Farbengeschmack Matteos voll entfalten. Diese Maria ist in dreiviertel Vorderansicht gegeben, aber ihre Augen folgen dieser Richtung nicht. Sie blickt aus dem Bilde heraus, so wie ihre derbere Schwester auf der Madonna von 1470 in Siena. Der modellierende

Gesichtsschatten ist hier fast gänzlich aufgehoben, und wie durch ein Wunder bewirken die feinsten Abstufungen des rosig überhauchten Inkarnates, daß dieses Antlitz nicht körperlos erscheint. Das Bild wird manchen Betrachter wie ein archaisierter, ins blutlose übertragener Filippo Lippi anmuten.

Das florentinische in solcher äußersten Verflüchtigung macht sich auch auf einer langen Predella fühlbar. Sie befindet sich in Buonconvento und war auf der Sieneser Ausstellung von 1904 zu sehen. Wir haben an ihr unverkennbar ein Werk von Matteo und keineswegs von Cozzarelli, wie man gewollt hat. Wir sehen eine Reihe von Szenen aus dem Marienleben, darunter auch die sonst selten behandelte Darstellung der «Deportatio Mariae» (Abb. Tafel VII), die doch, — was die Ikonographie bisher nicht beachtet hat, — in der sienesischen Kunst ein Heimatrecht hat[53] (vgl. z. B. Duccio, Dombild, Taddeo di Bartolo, Kapelle im Palazzo pubblico in Siena, Sassetta «Geburt» in Asciano.) Die Figürchen sind hier alle byzantinisch mager, grazil, ganz anders als in der Predella in Borgo, und doch in der Auffassung oft sehr florentinisch anmutend. Man betrachte daraufhin z. B. das Bildchen, welches die Waschung des neugeborenen Kindes schildert, und die Wöchnerin auf dem Lager, welcher eine hurtige Dienerin im flatternden Kleid etwas zu essen bringt. Eine der Jungfrauen, die das Kind baden, hat genau das Gesicht der Madonna in Percena, während die Maria auf der Heimsuchung daneben und in der Anbetung der Hirten bereits mehr das sienesische, in die Länge gezogene Antlitz mit der schmalen, langen Nase und den Schlitzaugen zeigt. Diese beiden Gesichtsbildungen gehen also in Matteos Bildern aus den 70er Jahren nebeneinander her! In der ganzen Predella, die auch durch zwei großartige Landschaften auffällt, zeigt sich das fast romantisch gestimmte Erzählungstalent Matteos unbefangener und vielseitiger, als auf den großen Andachtsbildern.

Ohne Zweifel hat Matteo florentinische Bilder gesehen (z. B. in S. Gimignano) und gerade an Benozzo, Ghirlandajo und Filippo Lippi scheinen gelegentlich Erinnerungen bei ihm aufzutauchen. Im großen und ganzen aber muß daran festgehalten werden, daß Matteo, um es einmal recht mechanisch und stofflich auszudrücken, das florentinische durch umbrische Vermittlung und in umbrischer «Form» empfing. Eben jenes Madonnenbild in Percena, das uns so sehr an Filippo gemahnte, hat eine viel direktere und schlagendere Aehnlichkeit mit den Gestalten auf der, dem Caporali zugeschriebenen «Krönung Mariä» in der Galerie von Perugia. Es ist wohl dasjenige Bild

der Buonfiglischule, wo sich das umbrische und sienesische Schönheitsideal am stärksten gleicht. Und gewissermaßen ist das «tertium comparationis» hier das florentinische Gepräge, wie wir es bei der ersten Generation des Quattrocento (vor allem eben bei Filippo) finden.

Wieviel der außergewöhnlich gute Erhaltungszustand zu der hervorstechenden Wirkung der Percenamadonna beiträgt, lehrt erst die Betrachtung einer Gruppe von mehreren anderen derartigen Madonnenbildern, die wir mit guten Gründen in die 70er Jahre setzen möchten. Bei besserer Erhaltung würden sie vielleicht von gleichem Reiz sein. Hier müssen wir uns beschränken auf eine enge Auswahl aus einem großen Kreis von solchen Marienbildern, die hinfort eine Spezialität des Alteliers Matteos bildeten und einen blühenden Zweig seiner Tätigkeit. Sie wurden wohl für Familienaltäre und Hauskapellen weithin begehrt, als Hochzeitsgaben, welchen die Wappen der Vermählten beizugeben waren. Es sei bei dieser Gelegenheit etwas allgemeines über diese Gattung von Bildern in Matteos Gesamtwerk gesagt. Im alten, meist oben im Halbrund geschlossenen Rahmen, der oft noch gotische Formen aufweist, erscheint die Madonna, stets in einer individuellen Nuance des Typus und nicht (wie bei Sano!) eine der andern gleich. Das Kind auf ihrem Schoße ist oft in feiner Weise rhythmisch bewegt. In den späteren Jahren hat es leider oft einen häßlichen Wasserkopf und ältlichen Ausdruck. Ueber die Schulter der Madonna blicken, nach alter byzantinischer Art, die Köpfe von Engeln, wie in Percena, oder von alten und jungen Heiligen. Auch sie machen in Werken der Spätzeit eine Wandlung ins «häßliche» durch, auf deren allgemeine Gründe wir noch zurückkommen.

Der Goldgrund ist meist beibehalten und reichlich dekoriert mit gepunzten und gravierten Goldnimben, die aber nie mit Gips gehöht sind wie bei Crivelli. Alle diese Bilder sind in ihrem juwelenhaften Glanz und in ihrer hieratischen Haltung durchaus auf die Wirkung von Altären berechnet, welche in halbdunklen Kapellen stehen. Sie gehören nicht reihenweise nebeneinander in die Galerie, wo sie jede Schönheit verlieren, viel besser schon in die Kabinette der Liebhaber und Sammler. Manche von ihnen sind als Gesellenarbeiten ohne weiteres auszuscheiden. Wir möchten zur Echtheitsfrage bemerken, daß nicht nur die hübsche Madonna mit vier Engeln im Pal. publ. zu Siena ein Werk des Guidoccio Cozzarelli ist (Abb. Jacobsen, Tafel XXV), sondern auch das Marienbild in Villa Belcaro, das Berenson fälschlich unter Matteo di Giovanni bringt. Vor 1470 können wir nur wenige Bilder dieser Gattung für Matteo ansetzen. Ein großer Teil gehört wohl in die 80er Jahre und wird an seinem Ort erwähnt werden. Der Percena-Madonna noch ziemlich nahe steht von

Matteo eine Maria mit Kind, Katharina und Antonius (Abb. Tafel VIII), deren Kenntnis wir der Liebenswürdigkeit des Besitzers, Herrn F. Mason-Perkins in Assisi verdanken. Ein zweites Bild Matteos in derselben Sammlung könnte vielleicht noch etwas später entstanden sein. Das Kind spielt hier mit dem Ring der Mutter, statt, wie oft bei Matteo, ihren Finger zu umklammern; eine hübsche Umdeutung des älteren naiven Motivs und von jetzt an eine Lieblingsidee Matteos. Besonders frei und lebendig erscheint sie auf dem Madonnenbilde im Besitze des Herrn Berenson in Settignano behandelt (Abb. Jacobsen, Tafel XXX). Dies Bild bereitet in seiner alten, tiefen, farbigen Pracht jedem Kenner Vergnügen ohnegleichen. In der feinen lockeren Bewegtheit des Konturs hat sich Matteo nur selten wieder so sehr dem Neroccio genähert wie hier. Ein paar Köpfe und Hände von Heiligen und Engeln sind aber leider willkürlich und flüchtig um die Madonna herumgestreut, rücksichtslos vom Rahmen überschnitten. Peinlich wirkt dergleichen schon auf dem übermalten Bilde in Besitz des Herrn Ch. Buttler in London (Madonna mit zwei Engeln, ein Hausmodell haltend). Der 1470 bezeichneten Maria in throno in der Akademie steht, wie Jacobsen richtig bemerkt, die Madonna der Galerie Sterbini in Rom recht nahe. Ein anderes Bild, das früher bei Herrn Böhler in München war, und das eng damit zusammengehörige in Pieve di Corsano bei Siena seien hier stilistisch mit der lieblichen Madonna der Sammlung Johnson in Philadelphia (Abb. Jacobsen, Tafel XXX) zusammengestellt. Diese drei Gemälde dürften einer ziemlich frühen Zeit angehören.

Mit den Datierungen der Werke Matteos ist man bisher recht in die Irre gegangen, und die glückliche Entdeckerin eines schönen Triptychons in Anghiari bei Borgo San Sepolcro[51] (Abb. Tafel IX), wollte dies Werk als das früheste aller erhaltenen Altäre Matteos betrachten, also wohl in die 50er Jahre setzen. Es gehört aber, seinem deutlich erkennbaren Stilcharakter nach, in die späteren 70er Jahre. Die Madonna thront hier im schmalen Mittelfelde, die beiden Seitenflügel enthalten zwei Heilige. Soweit ähnelt unser Bild durchaus dem uns bekannten frühen Triptychon in Asciano. Doch gerade ein Vergleich der beiden Werke macht deutlich, wie sehr sich der malerische Ausdruck bei Matteo verändert hat, und in welcher Richtung. Diese Heiligen zeigen allerdings noch immer den sienesischen Idealismus, um nicht zu sagen die sienesische Energielosigkeit in allem mechanischen (z. B. im Fassen der Bücher, Stäbe etc.), und sie sind umgeben vom Goldgrund, den Matteo noch in den 80er Jahren gelegentlich

bringt. Aber sie sind doch ins Breite, fast Mächtige ausgewachsen und trotz einiger, bei Matteo stereotyper Verzeichnungen von einer gewissen abstrakten Reinheit und Schärfe der Zeichnung, und von jener äußersten Helligkeit der Schatten, die wir in dieser Zeit stets bei Matteo finden. — Wir sehen feingeistig charakterisierte Männergestalten, darunter schon jenen prachtvollen, bärtigen Greis mit der Adlernase, den Francesco di Giorgio später so häufig bringt. Diese vier Heiligen gemahnen in ihrer Behandlung stark an die zwei Gestalten auf den Flügeln zu der Assunta Giovanni di Paolos in Asciano, die nach dem Urteil aller Kenner in die «verknöcherte Spätzeit» des Künstlers, d. h. in die 70er Jahre gehört. Es sieht hier der Michael zur Linken in seiner herrlichen, phantastischen Silberrüstung aus, als sei Matteo von Neroccios unvergeßlicher Gestalt dieses Heiligen auf dem (1476 entstandenen) Triptychon der Akademie inspiriert. Leider sehr zerstört ist das Mittelbild der Madonna mit dem nackten segnenden Knaben auf einfachem Thron, über den sich zwei Engel beugen. An Stelle der kindlichen, umbrisch-holdseligen Gottesmutter von Asciano begegnet uns hier der intelligentere, «interessante», häßliche Typus mit der langen Nase und der pikanten Entstellung durch einen jener Zeichenfehler, die Matteo niemals losgeworden ist (Mund und Augenachse schneiden sich). Er lebt bekanntlich auch auf deutschen Bildern lange fort.

Eine gewisse Aehnlichkeit hiemit scheint im Motiv ein fast unbekanntes Schmalbild im Dom von Buonconvento zu enthalten, das Berenson in seinen Listen aufführt. Es steht aber doch ganz für sich allein und bietet, wie fast jedes Werk Matteos, eine Ueberraschung. Auf des Künstlers eigenartigen Eklektizismus fällt hier wieder ein scharfes Licht. Mit bewußten Anlehnungen an altertümliche Vorbilder verschiedenster Art kam der Künstler wohl besonderen Wünschen der Besteller entgegen. Allerlei Einmischungen porträthafter Reminiszenzen tat er hinzu, und so wußte der in Provinzkreisen beliebte Maler sein konservatives Publikum jedenfalls angenehm und geistreich zu unterhalten. Wir sehen da den typischen Charakter einer Kunstübung, die längst abseits von der Entwicklung geraten ist, keine eigentliche Zukunft mehr vor sich sieht, es aber doch versteht, in graziöser Weise aus der Not eine Tugend zu machen. In diesem Falle wollte Matteo entschieden die Wirkung eines altumbrischen gotischen Marienbildes, — etwa von der Art eines Allegretto Nuzi oder Ott. Nelli — nachahmen. Seine Madonna ist eine sanfte, holde Erscheinung. Ihre Gestalt verschwindet ganz unkörperlich unter dem flachen, sanftbewegten Kleide. Das Unter-

gewand besteht aus einem dünnen Goldstoff, der mit freiem, rotem, antikischem Rankenornament durchwirkt ist; auch das Obergewand, das vom linken Arm herabfließt, ist golden und mit lackfarbigen Ranken von derselben Art geziert, aber von stärkerem Zeug. Dieser Goldstoff zeigt hellblaue Untermalung, die jetzt überall wieder durchkommt. Das verwitterte, halb zerstörte Bild übt eine magisch-feierliche Wirkung; und damit wären wir wohl auf eines der großen datierten Hauptwerke Matteos vorbereitet, das trotz aller Abweichung kaum später, als die Buonconvento-Madonna zu denken ist: auf die berühmte, jedem Besucher Sienas unvergeßliche

Madonna vom Schnee.

Das große Altarbild (Abb. Jacobsen, Tafel XXIX) hängt in dem feinen, schlichten Frührenaissancekirchlein S. Maria della Neve, die Giovanni Cinughi, der Erzbischof von Pienza und Montalcino 1470 errichten ließ. Es enthält das Wappen der Cinughis auf der Predella und zeigt auf dem Paviment vor dem Throne die Inschrift:

Opus Mattei de Senis MCCCCLXXVII.

Die dreiteilige Predella erzählt den Gläubigen von der Schneemaria und ihrem berühmten Wunder. Zur Linken, wie sie mit der Engelschar über die Stadtmauern hingeschwebt ist; aus der Wolke, die sie umgibt, schneit es auf die Erde herab und die Schneeflocken bilden hier den Grundriß einer Kirche. Im Mittelfelde steckt nach der hohen Weisung der Papst Liberius den Grundriß mit dem Spaten ab, in Gegenwart der Kardinäle. Zur Rechten sehen wir ihn die Messe vor dem Standbild der wundertätigen Jungfrau lesen. Seitwärts knieen drei Männer nieder, wohl der Bischof und zwei Mitglieder seiner Familie.

Und diese Schneemadonnna, welche solche winterlichen Wunder tat, sie thront im Hauptbild auf strahlender Residenza, in Gegenwart ihres ganzen Hofstaates von zahlreichen Engeln und Heiligen. Das Motto, solche zeremonielle Figurenreihen in symmetrischer Abgewogenheit und zentripetaler Anordnung um den Mittelpunkt der Maria in throno zu versammeln, ist byzantinisch und in der sienesischen Kunst prachtvoll ausgebildet worden. Man denke an Duccios Maestà und Simone Martinis Bild im Pal. publ.; dieses ist schon über die byzantinische Starrheit hinaus, freier in der Empfindung und von größerer Wahrheit im Aufzeigen der stofflichen Charaktere. Die umbrische Kunst des Quattrocento, vor allem Boccati (mit seinen drei Bildern in Perugia und Frankfurt) und nach ihm Matteo da Gualdo haben dieses Thema sehr

glücklich fortgebildet, und hier vor allem hat sich Matteo inspiriert. Jedoch alle diese Maler gaben dem besagten Schema ein Ueberwiegen der Breitenrichtung und diese einheitliche Form bildet ein historisch wichtiges Gegenstück zum Triptychon und Polyptichon, das die einzelnen Figuren zur Isoliertheit verurteilt. Matteo dagegen ist von dieser Breitenausdehnung abgewichen und hat seiner Komposition durch Wahl eines hohen Bildformates mit oberem runden Abschluß, wie es bei kleineren Madonnenbildern üblich war, etwas ragendes, kühnes, hochgegipfeltes verliehen, was den Eindruck feierlicher Majestät noch vermehrt.

Nicht für die Frage nach dem kunstgeschichtlichen Fortschritt, wohl aber wenn man das Werk als kirchliches Andachtsbild und nach seinen besonderen Beziehungen auf die Wundertätigkeit und auf den katholischen Ritus hin betrachtet, ist in ihm etwas in seiner Art vollkommenes geleistet. Diese «Majestas Mariae» vereinigt die feierliche Würde und Unnahbarkeit, das prunkvolle Zeremoniell und die orientalische Devotion der alten byzantinischen Mosaiken mit den sinnlichen Reizen und der heimlichen Romantik der Frührenaissance. Das Bild wirkt vielleicht unlebendig und mehr suggestiv als überzeugend, verbirgt aber doch manchen feinen, rein menschlichen Einzelzug. Höchst wohltätig frei sind diese Gestalten, ohne beengt zu sein, in den Rahmen hineingefügt, streng und bewußt wahrt so der Künstler doch das uralte Prinzip der Flächenhaftigkeit. Alles, was an Plastik und Rundheit sowie Linearperspektive die einfache, mosaikartige Schmuckwirkung der Farbfläche beeinträchtigen könnte, ist vermieden worden. Wer vor dies Werk mit den Forderungen tritt, welche sich in der florentinischen Renaissancekunst erfüllt finden, wird kein Auge haben für seine schlichte Schönheit, die sich mit den Mitteln primitivster Schönheitsgesetze aufbaut. Man muß es ganz unzeitlich verstehen, wie alles, was in den Bereich der Andacht gehört. Das Bild ist streng kirchlich, man kann das von nur wenigen Bildern der Frührenaissance sagen. Die Seele von Siena ist in ihm; die wertvollsten Güter des sienesischen Idealismus sind hier in das nüchterne Quattrocento herübergerettet.

Aus der Finsternis des Hintergrundes, der schwarz-grau-grünlich ist, wie eine Polarnacht, taucht fahlleuchtend die weiße Majestas Mariae mit ihrem Hofstaat davor. Man denkt an das eintönige Fallen schwachleuchtenden Schnees bei schwarzem Nachthimmel. Ein feierliches Wintermärchen. Schneefälle sind in Siena nichts seltenes und können noch mitten im Sommer vorkommen. Es ist möglich, daß man bei der Gründung der Schneekirche darauf Bezug nahm. In Enea Sylvios «Euryalus

und Lucrezia» steht eine schöne Beschreibung des winterlichen Schneefalls in Siena: trotz der eisigen Tramontana vergnügt sich die ganze Stadt daran, wie an einem Fest. «Die schönen Frauen rafften den kühlen Flaum von den Gesimsen und warfen Bälle auf Bälle in die Straße hinunter, wo die Jünglinge nur auf die Gelegenheit warteten, um manchen wohlgezielten Schluß nach den offenen Fenstern zu tun.» —

Maria sitzt prachtvoll gekleidet auf einem strahlenden Steinthron, der mit bunter Inkrustation, Kandelabern, Vasen und Delphinen geschmückt ist. Sie hält den segnenden Knaben auf ihrem Schoß. Eine Schar von blonden Engeln, die schwere Schalen mit Schneebällen tragen, stehen reihenweise neben dem Thron. Zwei andere sind herabgeschwebt und haben die Kandelaber, aus denen sonst rote Flammen lodern, mit dem löschenden Schnee gefüllt! Neben Maria stehen St. Petrus und Paulus, zwei Paladinen gleich, patriarchalische, asketische Gestalten, von einer düsteren Energie beseelt. Zu ihren Füßen knieen, in wundervoller Demut, St. Laurentius und St. Katharina von Siena. Hier bekundet sich eine Kunst menschlicher Verinnerlichung zartester Art, wogegen die robuste Lebenswahrheit der Florentiner fast trivial erscheint. Solch eine Gestalt, wie der Laurentius, dieser untersetzte Jüngling mit dem schüchternen jungen Priestergesicht, solch ein Bewegungsausdruck, wie der seines Kopfes, der sich tief in den Nacken zurückgelegt hat, um unverwandt anzubeten, bleibt unvergeßlich. Wahrlich, eine «dolce effigie humile»[52]. Dieser Laurentius Matteos hat offenbar Francesco di Giorgio zu seiner knieenden Magdalena, einer Tonfigur in S. Spirito, angeregt; sie gleicht ihm in der Haltung des Kopfes, der fest am Körper gehaltenen Oberarme und der ekstatisch bewegten Unterarme. Im Gegensatz zu der zögernden Befangenheit des Laurentius hat Katharina das Gepräge sicheren Glaubens und geistiger Freiheit.

Die koloristische Gesamtmasse des Vordergrundes besteht in starken gelben, grünen, roten und schwarzen Tönen, die mit feiner Oekonomie zusammengesetzt sind. Nach der Tiefe stuft sie sich immermehr in graue und fahle Farbendämmerung ab. Allerdings darf man dieses Bild nicht allzusehr aus der Nähe betrachten. Manches harte, unverstandene kommt sonst zum Vorschein. Die eigentümliche Unlebendigkeit dieser Traditionskunst spiegelt sich in dem oft etwas blöden Ausdruck gewisser Engelsgesichter. Auch darin ist unser Gemälde auf die «Wirkung in die Ferne» vom hohen Altar der kleinen, dämmerigen Kirche berechnet.

Des Gegenteil gilt von dem Bild, welches unser Künstler für die Venturini-Kapelle in S. Domenico gemalt hat (Abb. Jacobsen, Tafel XXVII). Es ist bezeichnet und mit der Jahreszahl 1479 versehen[53]. Stilistisch

wie zeitlich gehört es aufs engste mit der Schneemadonna zusammen. In der Komposition ist es ohne Zweifel weniger glücklich, dagegen wegen der in vollkommenster Temperatechnik gegebenen, wunderbar hellen, silberig schimmernden Farbenstimmung, und wegen der außerordentlichen Lieblichkeit seiner Frauengestalten nicht mit Unrecht ebenso berühmt wie die Schneemadonna. Der «gran Canova» hat das Werk sehr gelobt, wie uns Romagnoli erzählt. Auf einem Steinthron der bereits bekannten Art sitzt die mit gewähltester Pracht gekleidete Barbara und hält ihren Turm auf dem linken Knie, während die rechte Hand mit etwas affektierter Grazie das Attribut des Palmzweiges vorweist. Sie ist hochgegürtet, ihre Brust schwach entwickelt, ihr Unterkörper mächtig und überreich drapiert. Sie thront in einer etwas umständlichen Art. In alledem erinnert sie an die «Tugenden» Pollajuolos und Botticellis. Zwei musizierende Engel stehen zur Seite hinter dem Thron. Zwei andere krönen die Heilige; sie sind ungeschickt in den noch übrig bleibenden Raum der oblongen Tafel hineinkomponiert und rudern mit den großen Schuhen ungraziös in der Luft[54]. Links steht Katharina von Alexandrien, eine schlanke, blonde, schön frisierte Mädchengestalt mit hochgegürtetem Kleid, das am Hals ausgeschnitten ist, und in einem leicht über der Brust verschnürten Mantel. Sie blinzelt mit halbem Lächeln in ein Buch, das ihre Rechte gegen die Hüfte stemmt, und hält in der Linken ihre Palme. Ihr gegenüber die ernste, schwarzgekleidete Magdalena mit verhülltem Haar, in der schmalen weißen Hand das zierliche Salbgefäß haltend. Sie sendet unter halbgeschlossenen Augenwimpern einen kalten, prüfenden Beobachterblick auf den Beschauer.

Die durchaus traditionelle Grundlage dieser Kunst springt bei Betrachtung der drei Frauen wiederum recht ins Auge. Bei Katharina erinnere man sich einen Augenblick an Matteos früheste Madonna von dem Triptychon in Asciano. Man sieht sofort, daß hier eigentlich noch der alte, von Buonfigli ausgebildete, umbrische Typus fortlebt. Magdalena dagegen, dies intelligente, von feinstem persönlichen Reiz überhauchte, schmale Gesicht mit der geraden, griechischen Nase und den geschlitzten Augen, stellt zweifellos jenen anderen sienesisch-byzantinischen Typus dar. Damit soll der porträthafte Einschlag nicht geleugnet werden. Man kann hier, — wie das auch geschehen ist, — in der einen oder anderen Heiligen ein Bildnis der jungen Frau Matteos, der Orsina del Taja, vermuten, die er 1479 geheiratet hat. Das Antlitz der Magdalena erscheint bald auf einem höchst merkwürdigen Madonnenbild wieder, das wir später zu besprechen haben.

Diese Versammlung von Frauen und Mädchen steht vor dem goldenen Grund in strengster, fast heraldisch wirkender Symmetrie das ist eine zeremonielle Gebundenheit, zu der die unverhohlenen Aeußerungen einer betonten Subjektivität der einzelnen Gestalten in ganz seltsamem Kontrast steht. Dieses kokette «Für sich sein» der drei heiligen Frauen, das aussieht, als wünsche jede von ihnen dem Beschauer am meisten zu gefallen, hat etwas befremdliches und macht — wenigstens auf den modernen Betrachter — den Eindruck einer gewissen Ironie. Daß eine derartige Interpretation jedoch nicht ganz willkürlich ist, lehrt ein Vergleich mit dem in derselben Kapelle befindlichen Bilde der «thronenden Maria mit vier Heiligen» von Matteos Rivalen Benvenuto di Giovanni (Abb. Jacobsen, Tafel XXXIX). Der Unterschied zwischen beiden Bildern beweist die starke Differenzierung der einzelnen Künstlercharaktere in der angeblich so einförmigen, unbedeutenden Sieneser Schule der späten Zeit. Wo Matteo alles holdselige zufliegt, hat Benvenuto noch mit der einfachsten Vorstellung vom Schönen zu ringen. Der von Goldbrokat schimmernden, vornehm repräsentierenden Barbara Matteos tritt in Benvenutos Maria ein schüchternes, kaum sehr intelligentes, bescheidenes Bauernmädchen gegenüber. Es ist ganz schlicht in Weiß und Blau gekleidet. Auch die Heiligen Benvenutos sind bäurische Gestalten, dabei etwas kümmerlich, ihre Stirnen niedrig; die Engel haben reizlose Gesichter mit wässerig in die Stirn gekämmten, strohblonden Haaren. Sie sind alle ziemlich häßlich, und wollen auch nicht gefallen, aber sie sind ganz bei der Sache! —

In der Lünette Benvenutos sehen wir die Pietà (Abb. Tafel XI). Eine Erfindung von fast mantegnesker Herbheit! Der Christus ist ein starkknochiger Bauer mit breiter Brust. Vier kläglich sich gebärdende Engel halten den Leichnam. Es läßt sich kaum etwas Trüberes, Befangeneres denken, doch der Kern der Vorstellung ist erschütternd; man erkennt in dem Urheber solcher Werke ein mühevoll produzierendes, durch mannigfache Ungunst behindertes Talent, aber auch einen ganz und gar aufs Ethische gestellten Charakter. Wie anders Matteo! der innere Bruch in dieser Persönlichkeit wird erst durch solche Vergleiche recht deutlich, und bald darauf zeigt sich das in den «Kindermorden», ja, es tritt in ihnen mit fast erschreckender Klarheit hervor. Aber der besondere Schönheitssinn, wie er sich in der herbfrischen Erscheinung der alexandrinischen Königstochter offenbart, tritt nie wieder so reif und rein zu Tage wie gerade hier. Das Antlitz dieser aufrechten, straffen, statuenhaften Heiligengestalt in ihrem knappen, nur in wenige breite Flächen und Falten holzschnittmäßig zerlegten Gewand, stellt ein besonderes Schönheitsideal

dar, das wir wohl als eine der eigentümlichsten Verklärungen des uralten Weiblichkeitstypus der «Donna angelicata» bezeichnen können[55].

Es ist sehr reizvoll, dabei einen Blick auf die gleichzeitige Literatur zu werfen. Wer käme da mehr in Betracht, als der berühmte Sienese Enea Sylvio Piccolomini, der seine Bauten in Pienza wohl von Florentinern errichten, aber doch von Sienesen[56] schmücken ließ und damit seinen Geschmack für das sienesische Schönheitsideal dokumentierte. Seine berühmte «Historia de duobus amantibus» (Euryalus und Lucrezia) erschien gerade zwei Jahre vor der Vollendung unseres Bildes in italienischer Sprache. Diese sienesische Liebesgeschichte geht vielleicht, wie eine hübsche, freilich unbeweisbare Hypothese will[57], auf ein wirkliches Abenteuer zurück, das der Kanzler Kaspar Schlick 1432 in der «civitas Veneris» erlebte. Von der warmen Sinnlichkeit, womit Sylvio sie erzählt, ist freilich nur ein kühler Abglanz auf dem Mädchenantlitz der Heiligen Matteos zurückgeblieben, auch ist diese Katharina nicht so reich gekleidet und frisiert, wie ihre weltlichen Schwestern in Siena. Doch in der Hauptsache kommt sie ihnen gleich. Der Kaiser Sigismund, der von vier Ehrenjungfrauen bei Porta Tufi empfangen wird, schwankt, ob er ihr Antlitz «menschen- oder engelgleich» nennen soll. Die Donna angelicata! Lucrezia «hatte Haare in verschwenderischer Fülle und leuchtend wie Goldbarren, doch trug sie sie nicht mehr nach Art der jungen Mädchen offen niederwallend, sondern mit Edelstein besetzten Nadeln und Spangen zum Knoten aufgesteckt». So beschreibt Sylvio die Heldin seines Romans, hiemit vergleiche man das auf die Schultern fließende Goldhaar der jungfräulichen Heiligen bei Matteo. Weiterhin heißt es von Lucrezia: «Die weich umrahmte Stirn war hoch und rein und von einer bescheidenen Fläche, deren Spiegel auch nicht eine einzige Falte trübte; die Brauen wenige allerfeinste Härchen und von richtiger Entfernung . . . In gerader Linie senkte sich die Nase, zu gleichen Teilen ihre Purpurwangen scheidend, die nicht zarter, nicht reizender zu denken waren. Der Mund zeugte von einer feinen Aufmerksamkeit und gab sich überaus frisch». — Doch brauchen wir der sich nun etwas erhitzenden Beschreibung des Dichters nicht weiter zu folgen. «Schwerlich auch» sagt er späterhin, «daß man etwas graziöseres und zugleich anspruchsloseres hätte finden können . . .; trug sie doch nicht nach Art vieler Frauen ihre Ehrbarkeit, sondern mit engelgütigem Antlitz ihre Demut zur Schau». — Aehnliches kann man von unserer Katharina sagen; und sicher würde diese Gestalt Matteos, der in Pienza trotz seiner Jugend den größten Auftrag erhalten hatte, auch genau dem inzwischen wohl etwas asketischer gewordenen Geschmack des Papstes entsprochen haben,

wenn er sie noch hätte sehen können. Die Vorliebe für symmetrisch frontale Regelmäßigkeit ist der umbro-sienesischen Kunst eigen und in ihr spiegelt sich wohl das, was damals in Siena und Umbrien bei den Frauen für schön galt. Wenn man nun jene Beschreibung der Gesichtszüge Lucrezias durchliest, tritt unwillkürlich Matteos Katharina vor Augen. Es ist lehrreich, mit diesem kanonischen Ideal die plastischen, möglichst die Frontalität meidenden, leicht unregelmäßigen Gesichtszüge zu vergleichen, womit Botticelli das florentinische Schönheitsideal verkörpert.

Wie sehr unser Maler in diesen Jahren auf seiner Höhe stand, zeigt auch die Lünette über der thronenden Barbara (Abb. Jacobsen, Tafel XXVIII), wo das in der sienesischen Schule so beliebte Thema der «Anbetung der Könige» in einer friesartigen, klaren Komposition behandelt ist. Zur Linken führt er, der Bestellungsurkunde gemäß, das Gefolge mit den Pferden vor Augen, in der Zeichnung ist er hier allerdings noch nicht weiter gekommen als etwa ein Taddeo di Bartolo. Die Mitte nehmen die drei Könige ein. Im Hintergrund einer tiefen Landschaft kommen sie mit ihrem Gefolge hergezogen. Vorn huldigen sie mit Kniebeugung der Mutter und dem Kinde. Sie sind in herkömmlicher Weise, aber lebhaft charakterisiert. Joseph, der rechts neben der Madonna steht, ist eine Gestalt von einer unerfreulichen Magerkeit und einer merkwürdigen Art sich zu bewegen, die wir später einmal beschreiben werden. Er erinnert übrigens stark an einige Gestalten auf der Predella in Buonconvento, deren Datierung sich annähernd hieraus ergibt. Das Ganze des Bildes ist fast völlig schattenlos, wie durchsichtig.

Zum Schluß dieser Uebersicht über eine Reihe von Werken aus Matteos bester Zeit will noch ein Bild erwähnt sein, welches jetzt in der Domopera von Siena hängt: Maria mit vier männlichen Heiligen (Abb. Tafel XIII). Diese sind würdige, schwer wuchtende Gestalten, ohne große Signifikanz; und das mag wohl Jacobsen an Sano di Pietro erinnert haben. Weit eher gemahnen sie an die mächtigen, patriarchalischen Heiligen der Altäre von Matteo in Pienza. Vieles befremdet zunächst z. B. der jetzt kreidig und schmucklos wirkende Thron, welcher der schönen Residenza der Schneemadonna so ganz ungleich ist. Der Künstler hat versucht, ihn über dem Haupte der Madonna mit einem kassettierten Bogen zu schließen, was ihm perspektivisch gänzlich mißlungen ist. Die Unzulänglichkeit in allen diesen Dingen ist leider traditionell bei den Sienesen und der Genosse des Theoretikers Piero della Francesca hat in dieser Hinsicht wenig von seinem Lands-

mann zu lernen vermocht. Auch die übergroße Kraftlosigkeit, wie die Stumpfheit und Trübheit der Farbe fällt auf. Sollte man sich hiedurch versucht fühlen, mit Jacobsen ein früheres Entstehungsdatum anzunehmen, so weisen doch Mutter und Kind im Typus speziell auf die entsprechenden Gestalten in der Anbetung der Könige von 1479 hin. Auch die Engel erinnern an Bilder vom Ende der 70er Jahre, und die vier Heiligen sind nahe Verwandte der Heiligen auf dem Anghiarialtar. Alles Abweichende, besonders die schwere Modellierung der männlichen Gesichter und Gestalten, welche der reinen schattenlosen Konturzeichnung bei jenen so schroff gegenübersteht, erklärt sich durch die völlige Zerstörung unseres Bildes und gänzliche Uebermalung der Gesichter und vieler anderer Bestandteile des Bildes. Die Heiligen zur Rechten sind völlig zerstört, die zur Linken, wie es scheint, z. T. in Oel übermalt, am Thron ist die Farbe abgeblättert. Aus allem erklärt sich der freudlose, trübe Anblick des Bildes hinreichend[58].

Mit diesem recht unerquicklichen Erzeugnis einer Kunstübung, die so lange ein einförmiges, in Form und Ausdruck streng konventionelles Motiv zu behandeln hatte und sich hierin ohne Ermüdung befleißigte, scheint Matteos Phantasie doch gewissermaßen auf einem toten Punkt angelangt zu sein. Wir haben unter einem sanften Mystizismus mitunter eine leidenschaftliche Einbildungskraft gespürt, und es hat nun den Anschein, als ob der Künstler endlich aus langer, auch geistig entkräftender Versunkenheit auffahrend, sich selbst ein schroffes »Quousque tandem!« zuriefe.

## ANMERKUNGEN UND EXKURSE ZU KAPITEL III.

[43] Die im folgenden besprochenen Werke Matteos bilden in ihrer technischen Vollendung und herben Eigenart eine Gruppe für sich. Sie sind meist erst in neuester Zeit durch Aufsätze englischer Forscher (in der «Rassegna d'arte») einer unverdienten Vergessenheit entzogen, aber bis jetzt im Bilde der Entwicklungsgeschichte Matteos noch nicht an dem richtigen Platz untergebracht worden. Wir können uns nicht in jedem einzelnen Fall auf eine Kontroverse über die Datierungen einlassen, worin wir nur in wenigen Fällen mit jenen Autoren übereinstimmen. Doch wird hoffentlich die im Text gegebene chronologische Anordnung eine feste Grundlage schaffen. Es wird sich dabei herausstellen, daß Matteos Madonnenideal sich in einer Folge der verschiedensten individuellen Abwandlungen, aber stetig entwickelt, und daß seine Erfindungskraft nicht, wie man oft sagt, einförmig und nicht, wie man andererseits behauptet, sprunghaft ist.

[44] Op. cit. S. 41.

[45] Die wichtigsten sienesischen Assunten und Gürtelspenden, die uns bekannt sind, sind folgende:

| | |
|---|---|
| Pietro Lorenzetti | Akad. Siena. |
| Bartolo di Fredi | » » |
| Andrea di Bartolo | Sammlg. Yerkes, New York. |
| Taddeo di Bartolo | Montepulciano, Dom. |
| » » » | Rom, Vatikan, Gemäldegalerie. |
| Sano di Pietro | Akad. Siena Nr. 227. |
| Vecchietta | Pienza, Dom. |
| » (?) | Abbadia all' Isola. |
| Giovanni di Paolo | Asciano, Collegiata. |
| » » » | Akad. Siena. |
| Matteo di Giovanni | London, Nat. Gal. |
| » » » | Borgo San Sepolcro, S. Maria dei Servi. |
| Benvenuto di Giovanni | Campalboli bei Asciano. |
| » » » | Florenz, Sammlg. Volpi. |
| Girolamo di Benvenuto | Montalcino. |
| » » » | Torrita, Oratorium der Mad. della Neve. |
| » » » | Siena, Fontegiusta. |
| Sassetta (Werkstatt) | Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. |
| Pietro di Domenico | Buonconvento, Comp. del Corpus domini. |

[46] Micheli sah das große Gemälde der Gürtelspende noch in der Klosterkirche von S. Eugenio vor Porta San Marco und beschrieb es in seinem «Führer durch Siena» (1863, S. 136). Auch Romagnoli sah es dort. Doch gibt Micheli an, daß

das Bild ursprünglich aus Asciano stamme. In Asciano hat es wohl auch Cavalcaselle gesehen, aber sein Bericht sieht nach Notizverwirrung aus.

47 Berenson, Central Italian painters of the Renaissance. London 1908.

48 Vgl. Witting, Piero dei Franceschi, S. 4.

49 Das Bild ist von Guido Cagnola veröffentlicht worden in der Rass. d'arte 1906, S. 109.

50 Das Bild in Percena wurde von Lucy Olcott in der Rass. d'arte, Mai 1904 einer gänzlichen Vergessenheit entzogen.

51 Rass. d'arte 1908.

52 Vgl. das Kapitel 5 zitierte Gedicht: «Quando Matteo . . . . etc.»

53 Vgl. vom 30. Nov. 1428 die «Patti fra l'università de fornai e maestro Matteo di Giovanni per la pittura della tavola di S. Barbara nella chiesa di S. Domenico» (Milanesi II, S. 260). Jacobsen macht auf den hohen Grad der Ausführlichkeit aufmerksam, mit der dem Künstler jedes Detail vorgeschrieben wird. So etwas ist charakteristisch für den Kunstbetrieb in Siena, die Künstler waren dort sehr gebunden. Auch enthalten die sienesischen Bestellungsurkunden häufig einen Hinweis auf ein bereits vorhandenes Bild, an das sich der Maler anschließen solle. In dem zitierten Kontrakt z. B. wird Matteo verpflichtet, sich nach einer Tafel zu richten, die Giovanni Borghesi für San Domenico malen ließ. Sie läßt sich nicht mehr nachweisen. Eine Predella, die bei Matteo für den Barbara-Altar bestellt wurde, existiert gleichfalls nicht mehr.

54 Die dünnen, durchsichtigen Stoffe kleben wie naß an den Beinen und bilden die bekannten ovalen «Faltenaugen». Daran wäre nun durchaus nichts besonderes in dieser Zeit, wenn nicht die formelhafte Art der Zeichnung verriete, daß ihr keine neue Gewandstudien zu Grunde liegen, sondern daß in ihr ein wohlbekanntes, uraltes, byzantinisches Schema fortlebt, womit man die «nasse» Gewandbehandlung der Antike ohne Verständnis rein mechanisch wiederholte. Also auch mit Beziehung darauf können wir wieder von einem Fortleben der «maniera greca» in der sienesischen Kunst reden und das ist im letzten Grund ein Fortleben der Antike. Der Byzantinismus kam in Siena am Ende des Quattrocentro, als die eigentliche Renaissance eintrat, wieder merkwürdig scharf heraus, nachdem die nordische Gotik, der noch Sano gehuldigt hatte, wieder als etwas fremdes abgestoßen war. Statt über die Zurückgebliebenheit dieser Provinzkunst zu klagen, sollten wir vielmehr unbefangen die kunstgeschichtliche Erscheinung würdigen. Wir haben uns schon gefragt, ob nicht dadurch, daß hier der byzantinische Frontalstil inmitten der zerstreuten Buntheit der Quattrocentokunst erhalten blieb, Werte bewahrt wurden, die dann die Hochrenaissance wieder in neuem Verstande aufnahm und mit der neueroberten Fülle der Erscheinung belebte. Die Persönlichkeit Francescos di Giorgio bot sich uns hier als Mittler an und vor allem wichtig ist in diesem Zusammenhang sein Gemälde der «Krönung Mariä».—

55 Vgl. Jacobsen, op. cit., S. 57 unten.

56 Es ist nicht ausgeschlossen, daß der oft bemerkte, entfernt an deutsche Kunst gemahnende Charakter mancher Werke von Vecchietta, Giovanni di Paolo und Matteo, also von Meistern die alle in Pienza arbeiten, in einem unsichtbaren Zusammenhang mit dem ausgesprochenen Geschmack Pius' II. für das «deutsche» stand. Dieser offenbart sich ja darin, daß Pius in Pienza eine österreichische Hallenkirche nachahmen ließ und noch mehr in der von ihm verfaßten Liebesgeschichte des fränkischen Ritters Euryalus und der Sienesin Lucrezia, deren Schauplatz das ghibellinische Siena ist.

57 «Euryalus und Lucrezia» übersetzt aus dem Lateinischen des Enea Sylvio Piccolomini von Konrad Falke, 1907, Leipzig, S. 129, Anm.

58 Schon Romagnoli sagt von dem Gemälde, daß es «in keiner Hinsicht mehr das ist, was es war, und zwar infolge der unglückseligen Manie der Restauratoren». Das Altarwerk stammt, wie alles in der Domopera, aus dem Dome selbst. Zuletzt

hing es in der Sakristei, wohin es von dem Altar der Cesi im Dom gebracht worden war. In der alten 1629 erschienenen descrizione Sienas ist es bereits erwähnt, und Alfonso Landi las auf ihm noch die jetzt ganz verlöschte Inschrift:

Opus Mattei Johannis de Senis 1480,

wie man in seinen «Notizie del duomo di Siena» lesen kann. Wir haben durchaus keinen Grund an der Richtigkeit dieser Lesung zu zweifeln, da die wenigen stilistischen Kriterien, die das Bild noch besitzt, hiemit übereinstimmen.

## IV. KAPITEL.

# DER KINDERMORD.

DERSELBE Künstler, der noch im Jahre 1479 Werke schuf, in denen eine mittelalterliche Empfindsamkeit triumphiert und sich die zeit- und raumlose Idee andächtiger Devotion in strengen Gestalten auswirkt, entläd nun sein verschlafenes Temperament in Gestaltungen voll heftigster Bewegtheit, schärfster Kontraste, wildester Mimik! Der Schöpfer der hl. Barbara erfindet die berüchtigten vier »Kindermorde«.

Es ist sehr bezeichnend, daß gerade dem versonnenen Marienmaler der feinste Takt für das bei solchen Gegenständen erforderliche Maß an Aktion und Leidenschaft abging. Das maßlose dieser vier Bilder wirkt frappant und fast abstoßend. Die Hand, die nur dem reinen Umriß strenger Ruhe zu folgen gewohnt war, und, statt fleißig und fühlsam der Form nachzugehen, eigensinnig das überlieferte Schema typenhafter, auf die Fläche projizierter Idealgestalten festhielt, -- diese Hand fährt plötzlich wild über die Fläche. Der lang niedergehaltene Antrieb zum dramatischen zwingt nun die feierlichen, jeder Bewegung abholden Gestalten, die ihm gewohnheitsgemäß von der Phantasie gestellt worden, zu stärkster Aktion. Sie können sich nur eckig, ungelenk, nicht von innen heraus bewegen. Es ist als würden sie von den Drähten eines Puppentheaters hin und hergezerrt, und ihre Körperschemen müssen auch jetzt noch, gleichsam gepreßt, in jener idealen Ebene verharren, der sie von jeher angehörten. Die gleichmäßig schönfarbige »Kolorierung« aller Partien, wie sie im Madonnenbild üblich war, hat hier ein merkwürdiges Ergebnis. Und doch bringt das Temperament und die Erfindungskraft des Künstlers trotz aller Gebundenheit einen überzeugenden Ausdruck der Intention zustande, und sein eigentümlich naiver Farbensinn drängt, anstatt vor

den neuen Aufgaben zu kapitulieren, zu äußerster Entfaltung seiner Mittel hin. Wir haben es hier nicht mit einer der bedeutungsvollsten, wohl aber der psychologisch, künstlerisch und kulturhistorisch eigentümlichsten Erscheinungen in der Kunst der quattrocentistischen Lokalschulen zu tun. Von den Anzeichen eines heftigen Aktionsgefühles war schon bei der Gelegenheit der «Geißelung Christi» die Rede, und auf der noch früheren Predella in Borgo San Sepolcro ließ sich Matteo durch die krasse Dramatik des Salometanzes von Donatello inspirieren. Er geht auch jetzt mit einer verblüffenden Unbefangenheit an die Aufgabe, obgleich sie ihm ungewohnt ist, offenbar ganz ohne das Bewußtsein der unzureichenden Mittel. Wie man auch immer über seine bizarren, um mit R. Vischer zu sprechen, «epileptisch» wirkenden Kindermorde denken mag, zahm, lahm, schwächlich, ohne inneren Anteil sind sie nicht geschaffen und noch weniger gedankenlos. Man wird das würdigen, wenn man bedenkt, wie andere Madonnenmaler, z. B. Fra Angelico, ähnliche Stoffe (Kindermord, Hölle im jüngsten Gericht) behandelten. Ein bisher niemals an entsprechenden Aufgaben geschulter, daher ungezügelter Sinn für den dramatischen Konflikt, für die mimische Charakteristik der Leidenschaften und vor allem für den «Rausch der Bewegung» tobt sich hier zum ersten Mal aus, leider aber im Bann einer schon verhärteten Formensprache. Der erfinderische Zug in der Schilderung brutaler Vorgänge, die offenbare Lust an grausigen Details und die sonderbare Ueberspannung der Gegensätze, die Ueberschärfung der Gebärdensprache, die das tragische überall an den Rand des burlesken bringt — alles das muß zunächst psychologisch aus einer geistigen Krisis erklärt werden, wodurch lang verhaltene Fähigkeiten gegen einseitig ausgebildete plötzlich reagierten. Gerade heute, wo in der Literatur ähnliches vorkommt, dürfte wohl der Geist und das Gepräge dieser Bilder wieder verständlich sein, und sie locken den Beschauer sogar dazu, private Vorgänge im Leben des Künstlers anzunehmen, die solche grotesken, fast pathologischen Ausbrüche möglich machten. In der Tat hat sich damit eine Anekdote verknüpft. Jedenfalls kam bei diesem inneren Umsturz an die geistige Oberfläche eine gewisse Lust am häßlichen, scharfen, witzigen, welche auch die weitere Produktion Matteos beträchtlich beeinflußt hat. Wir gewinnen dadurch einen festen Anhalt für die Datierung einiger seiner Werke. Erst in seiner letzten Zeit nämlich ist Matteo zur Sanftheit der 70er Jahre zurückgekehrt.

Wodurch wurde dem Madonnenmaler das Stragethema überliefert? Wie kam es, daß er nun erst wesentliche Teile seiner Natur in sich entdeckte? Man hat schon längst angesichts dieser «Kindermorde», die so

befremdlich und disharmonisch in den großartig monotonen Choral der sienesischen Andachtsmalerei hineinklingen, nach dem Anlaß gesucht, der ihre Bestellung herbeiführte. Die rätselhafte Erregung in diesen Szenen, die interessante Porträthaftigkeit mancher Köpfe darauf, das Kostüm alles das macht den Eindruck, als seien hier Anspielungen zu suchen, als spiegele sich hier irgend ein bestimmtes Ereignis jener Zeit unmittelbar wieder[59]. Daß Pandolfo Petrucci nach Cesare Borgias Gemetzel in Capua eines dieser Bilder bestellt habe, um die Sienesen vor ihm zu warnen, ist schon aus zeitlichen Gründen unwahrscheinlich. So etwas könnte man eher von Francesco di Giorgios «Discordia» vermuten, vielleicht sollten die Bürger dadurch hingewiesen werden auf den Nutzen der Eintracht, welche Pandolfo wieder herzustellen suchte. Viel wahrscheinlicher ist aber, wie vor allem Schubring gezeigt hat, eine Beziehung auf die Türkengefahr, die damals das ganze Abendland in Atem hielt. Langton Douglas glaubt[60], daß der Altar mit dem «Kindermord» bei den Servi, in dessen Lünette wohl Mitglieder der Spannocchi Familie porträtiert sind, von Ambrogio Spannocchi, dem Schatzmeister Pius' II. und Vertrauten Sixtus' IV. bestellt sei, der 1471 nach Siena gesandt wurde, um vor den Türken zu warnen. Das ist schon aus dem Grunde unmöglich, weil das Gemälde nicht mit 1471 sondern deutlich mit 1491 datiert ist[61]. (Vgl. Anm. 91.)

Schubring geht von der sicheren Tatsache aus, daß das offenbar spät entstandene, jetzt in der Galerie zu Neapel befindliche Kindermordbild Matteos für die dortige Kirche Santa Caterina a Formello bestimmt war, wohin 1489 die Gebeine von 800 bei der Strage d'Otranto enthaupteten Otrantinern als Reliquien gebracht wurden. Auf ihre Verehrung weist wohl der Umstand hin, daß die Kinder auf sämtlichen «Kindermorden» Matteos die Gloriolen der «beati innocenti» tragen. Matteos Freund[62], Francesco di Giorgio, der seit 1491 in Neapel am Hofe Alfonsos von Aragon tätig war, mag den Auftrag vermittelt haben.

Am 28. Juli 1480 landete eine Flotte des türkischen Sultans Mahomed in Otranto, und richtete dort ein entsetzliches Blutbad an. Der Eindruck dieses Ereignisses war ungeheuer, und der Papst rief in einem Aufruf die gesamte Christenheit zu einem Kreuzzuge gegen die Türken auf. Für Siena hatte dies noch eine besondere Bedeutung. Der Herzog von Calabrien, Alfonso, war seit einigen Monaten in Siena und versuchte hier inmitten des allgemeinen Parteihaders politisch Fuß zu fassen. Er wurde jetzt aber — sehr gegen seinen Willen — von seinem Vater gegen die Türken abgerufen, die er dann auch 1481 wieder vertrieb. Damals

wurde in Siena das Dompaviment des Querhauses vergeben, und als Gegenstand sollten alttestamentliche Heldentaten «zur Freiheitsliebe der Bürger sprechen», was jetzt ganz besonders nötig war, da Alfonso aus Siena eine politische Enklave Neapels im Herzen Italiens zu machen suchte. Darauf beziehen sich die Gestalten von Judith, Jephta und Simon. Daß die Darstellung von 1482 plötzlich, scheinbar unbegründet, zu dem recht unheroischen und neutestamentlichen Thema des «Kindermords» überspringt, dem dann 1484 die «Vertreibung des Herodes» von Benvenuto di Giovanni folgt, ist in der Tat, wie Schubring gewiß richtig hervorhebt, höchst auffallend und steht zugleich in Parallelismus mit jenem Einfall (1480) und der Vertreibung der Türken (1481). Schon früher (1432) hatte die Stoffwahl für das Paviment auf geschichtliche Ereignisse Rücksicht genommen (in Ghezzis «Kaiser Sigismund», der 1432 Siena besuchte). Diesmal machte sich durch des Herzogs Abberufung von Siena, das von jeher in enger politischer Verbindung mit Neapel gestanden hatte, die Türkengefahr für Matteos Vaterstadt in höchst aktueller Weise fühlbar, wenn auch in einem nicht unwillkommenen Sinn. In der Vertreibung des Herodes mag wohl neben der deutlichen Anspielung auf die Türkenvertreibung noch ein feiner Nebensinn enthalten sein: nämlich die Beziehung auf den Abzug des Herzogs selbst. Hatten die 1480 in Auftrag gegebenen alttestamentlichen Szenen eine Mahnung zur Befreiung bedeutet, so war in den zwei folgenden, für die uns die Bestellungsurkunde fehlt, sozusagen der Erfolg dieser Mahnung, die tatsächliche Befreiung von dem verdächtigen Herzog sichtbar. Freilich war dieser «Erfolg» ohne Zutun der Sienesen eingetreten, vielmehr hatten die Venezianer oder der Herzog von Rimini die Türken herbeigerufen, und aus ihren Intriguen ging Siena für den Augenblick als der «tertius gaudens» hervor. Die Freude darüber spiegelt sich in den beiden Szenen des Paviments; Matteo hat den «Kindermord» noch in demselben Jahre für S. Agostino in Siena als Tafelbild wiederholt. Das Bild wurde berühmt, und, da die Reliquien der Otrantiner Märtyrer in die Kirche Santa Caterina a Formello überführt werden sollten, lag nichts näher, als bei demselben Maler für diese Kirche eine Wiederholung des Bildes von Sant' Agostino zu verlangen. Matteo hat die Tafel höchst wahrscheinlich erst nach 1491 gemalt, also nach Ueberführung der Reliquien. Er läßt sich von 1480 - 1491 für jedes Jahr in Siena nachweisen und übernimmt 1487 noch den großen Auftrag für Borgo San Sepolcro; der «Kindermord» für die Servi wird erst 1491 fertig. Zwischen 1491 und 95, seinem Todesjahr, schweigen dagegen die Nachrichten über ihn in Siena. Wir nehmen an, daß Matteo dem Francesco di Giorgio

1491 nach Neapel folgte, wo sich früher vielleicht auch Spuren seines Wirkens nachweisen ließen (s. u.). Gerade sein «Kindermord» in Neapel, eine neue und reifere Redaktion der Strage von S. Agostino, zeigt besonders auffallende Beziehungen zu Werken des Francesco, und, was beweiskräftiger ist: es sind hier einzelne Erfindungen eingewoben, die uns erst in dem Gemälde der Servi von 1491 begegnen werden.

Daraus daß sich in diesen Bildern der Eindruck eines Ereignisses spiegelt, welches das ganze Abendland in Schrecken setzte, erklärt sich vielleicht auch zu gutem Teil die aufwallende Heftigkeit der Darstellung. Bei Matteos «Strage» und Francescos «Discordia» scheint es wirklich, als sei etwas von den Schrecknissen, von den maßlosen Gewalttätigkeiten, an denen die Chronik dieser Tage in Italien so reich ist, auch in den Bilderkreis der Kunst eingedrungen, welche sonst so auffallend wenig Spuren davon trägt. Freilich hat sich zugleich, wie wir sehen werden, ein komödienhaftes Element eingemischt.

Jedenfalls hat Matteos Bild wie ein Allarm gewirkt. Man kann sagen, daß die ganze sienesische Kunst nach 1480 aus einem langen Halbschlaf wieder erwacht ist. Francescos bedeutendste Werke sind z. T., trotz ihrer künstlerischen Ueberlegenheit, doch unter dem direkten Einfluß der «Kindermorde» entstanden. Die Discordia, die Geißelung Christi, die Osservanza-Reliefs, die Pietà, die Leuchterengel im Dom und vieles andere, von seinen Architekturen ganz zu schweigen, fallen in die 80er, 90er Jahre. Neben ihm hat z. B. die Kunst eines Benvenuto di Giovanni von jetzt an (aber mehr unter Einfluß des Melozzo und des P. A. Dei) eine Entwicklung durchgemacht, die innerhalb der sienesischen Kunstgeschichte ziemlich vereinzelt dasteht.

Das Thema des «Kindermords» kommt in der Schilderung des Marienlebens und der Jugendgeschichte Christi nicht eben häufig vor, steht aber nach Bergners Angaben[63] seit dem 5. Jahrhundert ikonographisch ziemlich fest. Das Bibelwort gab hier der bildenden Kunst keine günstigen Angaben, sie war zu einer selbständigen szenischen Fassung des Themas im voraus angehalten. Von Herodes heißt es nämlich bei Matthäus (XI, 16—18): «Er schickte aus und ließ alle Kinder zu Bethlehem töten und an ihren ganzen Grenzen . . . Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört, viel Klagens, Weinens und Heulens». Für die Kunst galt es hier zu konzentrieren, Ursache und Wirkung zusammenzuziehen und gleichzeitig sichtbar zu machen. Die unglücklichen Mütter und Kinder — die nach dem Bibeltext in der Stadt und im Gebirge von den Soldaten aufgesucht wurden — mußte der Maler beisammen haben, um an ihnen in Gegenwart des mörderischen Königs die Mordtaten vollziehen zu lassen. Jedoch

verlegte man, im möglichsten Anschluß an das Bibelwort, die Szene ins Freie, z. B. auf einen Platz vor dem Palast des Herodes. Aus den Toren desselben dringen die Bewaffneten zu Fuß und zu Roß hervor, während der König von einem Balkon, einer Balustrade seines Palastes aus, oder wie bei Giotto von einer Art Kanzel zuschaut und Befehle erteilt. Die merkwürdige Ansammlung von Müttern auf dem Platz brauchte der Künstler nicht weiter zu motivieren. Anders der Regisseur und Verfasser geistlicher Theateraufführungen der «Geburt Christi», worin auch der «Kindermord» seine Stelle finden mußte. Bei d'Ancona[64] finden wir eine solche rappresentazione aus dem 15. Jahrhundert abgedruckt. Hier bekommt Herodes, der vergebens auf die Rückkehr der drei Magier wartet von einem seiner Weisen (Savi) den Rat:

«Fa in tutta Betlem notificare
A chi ha figli d'un anno o manco nati
E fingerai una gran festa fare
Comanda che sien tutti a te recati
Che tu ti vuoi con essi rallegrare
E che gli reca, d'oro sien premiati»

usw.

Herodes folgt dem Rat, die Mütter finden sich im Palast ein. Auf diese Weise bekommt er sie sämtlich in die Hand. Das Motiv des Aussendens Berittener und die der Bibel entsprechende Darstellung des Ereignisses in der Stadt, wofür der freie Platz quasi symbolisch war, fiel damit weg. Die Malerei[65] hatte bis dahin an der ihr eigenen Fassung festgehalten. Erst Matteo lehnt sich in seinen Kindermordbildern eng an die rappresentazione an. Damit gewinnt della Valles auf allgemeinen Eindrücken beruhende Vermutung, es habe sich der Künstler von den geistlichen Spielen anregen lassen, festen Grund. Die eingeladenen Mütter haben sich, festlich gekleidet, in einer Halle oder einem Hof des Palastes versammelt. Auf dem Bilde in S. Agostino sind die Torgitter geschlossen, so daß der Eindruck des Unentrinnbaren entsteht. Von der Treppe hinter dem Gitter blickt halberwachsene Jugend herein. In dem Neapler Kindermordbilde trennt eine eiserne, oben mit Stacheln versehene Türe die Unglücklichen von der Freiheit. Draußen sieht man die Gebäude der Stadt. Auf dem Paviment bildet den Schauplatz der Kindermordszene ein geschlossener Arkadenhof mit umlaufendem Renaissancekreuzgang, — vielleicht eine direkte Reminiszenz an Klosterhöfe, denn in Klosterhöfen wurde bisweilen das Szenarium für die Aufführungen errichtet, und Schubring nimmt wohl mit Unrecht an, daß Matteo hier die Kathedrale

von Otranto im Sinn hatte. In dem Fries, der über den Bögen hinläuft, entwickelt sich ein tolles, bacchantisches Karnevalstreiben, Della Valle nennt es «vera mente scandaloso», es entspricht den «halbkomischen Intermezzi» im geistlichen Spiel. Zuschauer erscheinen hier im halbvergitterten Rundrahmen, und gerade dies bringt etwas schauspielhaftes in die Darstellung, das uns wieder auf die Anregungsquelle Matteos hinweist. Della Valle berichtet uns (III, S. 53) von einer Aufführung des «Kindermords» in einer Kirche von Siena. Sie war derartig realistisch, daß sich z. B. «die unglücklichen Mütter bei den Haaren nehmen mußten». In dem von d'Ancona mitgeteilten Spiel geraten die Mütter nämlich schon auf dem Wege zum Palast des Herodes in Streit, der sich nach der Abschlachtung der Kinder so heftig wiederholt, daß sie nur mit Mühe voneinander zu trennen sind. Offenbar griff man da zum Burlesken, um das etwas aus dem seelischen Gleichgewicht gekommene Publikum wieder aufzumuntern. Der König läßt sich in der genannten Aufführung, wie schon gesagt, von mehreren «savi» beraten. Sein Seneschall, dem er dann die Tötung der Kinder befiehlt, wagt ihm zu entgegnen:

«Ecco ch'i vo Signor, benche é mi duole»

Herodes herrscht ihn an:

«Oltre su, presto, spaccia e non parole».

Man betrachte daraufhin Matteos «Kindermord». Daß der König mit mehreren Weisen und dem Seneschall erscheint, ist in den bildlichen Darstellungen der Strage völlig neu, und von Matteo selbständig aus dem Theater übernommen. Auf dem Gemälde der Servi liest der eine mit sehr betrübter Miene den Befehl noch einmal durch, während der andere mit glatter Höflingsmiene zum König aufschaut, der mit scharfer Kommandostimme soeben seine Befehle erteilt. Aehnlich das Gemälde in S. Agostino. Auf dem Paviment ragt der etwas fastnachtsmäßig kostümierte König auf hohen Thronstufen über einer Leibgarde von Hellebardieren, und zur Seite stehen einige astrologenhafte, bärtige Berater, die einen sehr dienstbeflissenen Eindruck machen. Diese ganze Art von dramatischer Charakteristik und die leicht komödienhafte Inszenierung des Vorgangs ist dem geistlichen Schauspiel entlehnt, und es werden sich im einzelnen noch manche, nur so zu erklärende Züge finden.

Wenn wir die Strage des Paviments im Dom (Abb. Tafel X) von weitem, d. h. allein optisch, ohne Rücksicht auf die Bedeutung des Vorganges betrachten, so ist die Wirkung des Bildes nichts weniger als düster. Es läßt sich kaum etwas Hübscheres, Leichteres, Lustigeres denken, als diese feinen, elegant geschwungenen Bögen, wie sie auf den hohen,

korinthischen Säulen gewissermaßen hurtig über die Szene laufen, und dann rechts und links nach vorn auf uns zukommen. Und über und unter diesen Bögen scheint ein «fröhliches» bewegtes Gewimmel friesartig wie eine bunte Maskerade, vorüber zu eilen. Oben geht es ja in der Tat ziemlich lustig her: da zieht vorüber ein hold bedeutungsloser, mythologischer Reigen in freier, antiker Nacktheit, ganz ohne Scham. Wir sehen die drei Grazien, Satyrn und Mänaden und eine ganze Satyrfamilie. Der trunkene Silen mit der griechischen Weinkanne wird von einem starken Mann auf dem Rücken getragen; ein Satyr mit zwei Kindern hilft, und Amor mit der Fackel leuchtet voran. Heroische Männer bekämpfen sich zu Roß und zu Fuß. Ein Centaur und ein Reiter fallen sich an, ein Hund bellt mächtig dazu. Vorn zur Rechten ist eine ganze Schar halbtierischer Zecher vor einem mit Wein gefüllten Brunnen versammelt. Einer schlägt mit der Kanne auf seinen Nachbarn los. Daneben aber steht friedevoll eine nackte Mutter mit dem Kinde an der Brust; fast möchte man sagen: Quercias «Rhea Sylvia» von der Fonte gaya! Das weist uns wieder auf die sienesische Ueberlieferung hin, von der Matteo seine Anregungen empfing. Auch auf die inhaltlich sehr verwandte bacchische Reliefdarstellung sei hingewiesen, die wir (Anm. 6) dem Francesco di Giorgio zuschreiben. Zwischen diesen Streifenbildern sind metopenartig die erwähnten kassettierten Medaillonrahmen in verkürzter Untenansicht eingefügt[1]. Zuschauer, meist halberwachsene Jungen, beugen sich hier weit über die Brüstung. Was sie drunten im Hofe mit Entsetzen sehen, ist freilich durchaus nicht so «fröhlich», als wie es von weitem erschien. Das Weinen, Schreien entsetzter Mütter, das gräßliche Geheul entmenschter Krieger, die gellenden Kommandoworte des Königs klingen zu der klassischen Walpurgisnacht oben herauf; ein Kontrast gemahnend wie ein Symbol, welches uns sagt, daß hier das Heidentum zum ersten Mal mit der neuen Erscheinung des Christentums zusammenstößt. Das Gemetzel spielt sich im Freiraum des Klosterhofes ab. Rechts öffnet sich die Pforte zur Kirche. Hier versuchen Weiber die Treppe hinauf zu entfliehen (diese Partie ist leider sehr zerstört). Gegenüber auf hohen Stufen thront Herodes mit dem Gefolge von Turban tragenden Sterndeutern und Hellebardenträgern in einer feinen Renaissancenische. Auf der Archivolte hält ein Putto sein Wappenschild, zwei andere stehen angelehnt auf den Pilasterkapitälen, ein vierter hat sich gar auf der etwas papierhaften Krone des bösen Königs niedergelassen, und macht eine Bewegung, als dirigiere er dieses ganze Konzert von Blut und Tränen. Im Hofe aber schlagen und stechen herkulische, prachtvoll gerüstete Krieger wild auf entsetzte Mütter ein, entreißen ihnen die Kinder und zerschmettern sie auf dem

Boden. Kinderleichen decken die Steinfliesen; eine hängt zerschmettert von den Stufen des Thrones herab: und die unglücklichen Mütter wehren sich, um mit Ariost zu reden:

«Tal nel campo Troja Pentesilea
Contro il Tessalo Achille esser dovea».

Das unheroische Gemetzel ist doch antik aufgefaßt. Und gleich zu Füßen der Menge geht die Welt erbarmungsloser Wirklichkeit wieder in holden Schein phantastisch-mythischen Treibens über. Ein schmaler Schmuckstreifen begrenzt nach unten hin und zur Rechten schräg ansteigend die Bildfläche. Hier sehen wir «Drachen, die mit kleinen Kindern spielen, ohne ihnen wehe zu tun; diese laufen vielmehr lustig an sie heran und wollen auf den langen Schwänzen balancieren, ein schönes Symbol kindlicher Sorglosigkeit» (Schubring) und ein bedeutungsvoller Gegensatz zu den darüber erscheinenden menschlichen Bestien, die schlimmer sind als die Ungetüme des Meeres.

Das Ganze hat die feine, kühle Buntheit der verschiedenen naturfarbigen Steinsorten, die zur Anwendung gekommen sind. Die Komposition hebt sich licht, nur mit einem Anklang von Kolorit von dem nachtschwarzen Grunde ab, flimmernd, vorüberhuschend, ein zartes Farben- und Lichterspiel. Das regt die Phantasie merkwürdig an und trägt an seinem Teil zu der sonderbaren Nocturnostimmung der Szene bei. Das phantastisch Verkleidete, Groteske der Inszenierung reizt ja fast zum Lächeln, und doch weht uns angesichts des argen Vorgangs ein erstarrendes Grausen an. Die feine, eilige Grazie der Komposition und doch wieder die schrillen, bösen Ueberschneidungen des Liniengewirkes: auch das eine bittere Mischung von Angst und Heiterkeit. Ein schlimmer Traum — aber auch schon die befreiende Ahnung des Erwachens. — Man sieht, unser Matteo war ein gedankenreicher, phantasievoller und in der Antike wohl bewanderter Künstler. Um die eigentümliche Zierlust in solchen Szenen, das romantische Schweben zwischen Einbildung und Wirklichkeit, Heidentum und Christentum ganz zu verstehen, muß man die besondere Art der sienesischen Kunst-Quattrocentisten kennen, Taddeo Bartolis Gemäldezyklus, der die Stadthauskapelle so prachtvoll einheitlich dekoriert, und seine mittelalterlich verbrämten Römer und Götter, die christlich-heidnische Fonte gaya Quercias, Federighis heftig bewegte römische Helden an der Steinbank der Loggia, sein Taufbecken im Dom, wo — gleich unter Adam und Eva — der ganze heidnische Meer-Thiasos erscheint, und vieles andere. Ueberhaupt besitzt der sienesische Dekorativstil eines Vecchietta, Giovanni di Stefano,

Federighi u. a., in dem eigentümlichen, füllenden Aufwand von schweren Fruchtkränzen, von allerhand Sphinxen, Flügellöwen, Seepferden, Widderschädeln und Emblemen, deren Stil auf Quercias breite, pastose Behandlung zurückgeht und erst bei Marinna einer metallischen Schärfe weicht, eine Eigenart, die sich selbständig und gleichberechtigt neben die florentinische und venezianische Ornamentik stellen darf. Diesen Gebilden merkt man an, daß sie nicht so sehr Geschöpfe der Renaissance, der im 15. Jahrhundert vollzogenen «Wiedergeburt der Antike» sind, als Erträge des Fortschritts auf dem Wege einer Tradition, die sich hier im Mittelalter erhalten hat. An dem humanistischen Zug, der in Siena sowohl alteinheimisch als modern ist, hat Matteo auch seinen Anteil, und das müssen wir bei ihm ebenso stark betonen, wie es Schubring bei Francesco hervorhebt. Ob er das architektonische in dem Pavimentbilde allein geschaffen hat, ist freilich fraglich. Die hohen feierlichen Bögen, die zarten Kapitäle, die Reliefbilder-Medaillons in den Zwickeln, und das antike Kranzgesims über dem Figurenfries in korrekter Perspektive — alles das läßt wohl auf eine Mithilfe des Architekten Francesco di Giorgio schließen. In dem gleichzeitig entstandenen Tafelbild des «Kindermords» ist gerade das Bauliche viel weniger gut ausgefallen. Matteo war hier offenbar auf sich selbst angewiesen. —

Noch muß hier die kompositionelle Verwendung des Bogenmotivs in Betracht kommen. Die Bögen erfüllen hier nicht eine ausgleichende, zusammenfassende und beruhigende Funktion, wie z. B. die Tonnengewölbe der Maxentiusbasilika in Donatellos «Eselswunder» es tun, oder die mächtigen Bögen im «redenden Jüngling» und im «Herz des Geizigen» zu Padua, oder endlich in Raphaels «Schule von Athen». Die Bewegung des Menschenknäuels unten wird hier vielmehr von den Bögen aufgenommen, und pflanzt sich im Schwung der Archivolten nach beiden Seiten fort. Was aber unten unklar vermengt, zerrissen, hastig vorübereilt, wird von der begleitenden Architektur in eine klare, rhythmisch geteilte Bewegung umgesetzt. Die nächste Parallele hiezu bietet ohne Zweifel Botticellis «Verleumdung des Apelles». Auch sei an die Verwendung des Triumphbogenmotivs bei Mantegna erinnert. — Wir wenden uns nunmehr dem gleichzeitig entstandenen Tafelgemälde des Kindermords zu, das jetzt in eine barocke Kapellenwand von S. Agostino eingelassen ist (Abb. Jacobsen, Tafel XXVI), wo es zum Vorteil der Wirkung freskenartig erscheint. Bereits hier hat Matteo auf das Rhythmisieren der wild bewegten Gestaltenmasse durch die Bauformen verzichtet, aber dieselben in anderer Weise für die Komposition verwendet. Die Tafel hat quadratisches Format. Das ist unge-

wöhnlich und kommt wohl nur in Provinzschulen vor; z. B. bei dem Vicentiner Montagna und bei den Veronesen. Zu der Horizontalmasse des friesartig sich ausbreitenden Gemetzels bildet schon dies Bildformat einen Kontrast, und im Anschluß daran sucht ihn Matteo noch durch den baulichen Hintergrund zu verstärken. Man sieht eine portikusartige, dreibogige Architektur: Säulen, die den Bogenpfeilern, wie an spätrömischen Triumphbögen unter Vermittlung von Pilastern vorgesetzt sind, und verkröpftes Gebälk mit Inschriftfries und Konsolengesims; darüber eine Attika mit Reliefs und Mosaizierung. Dieser Oberteil, an dem sich die Säulen über den Verkröpfungen des Gebälks in stark vorspringenden reliefierten Pilastern fortsetzen, wird rücksichtslos vom Rahmen überschnitten, wodurch das Aufragen noch stärker zur Wirkung gebracht ist. Den Medaillonfiguren werden gerade die Köpfe verdeckt, von den Reliefgestalten der Attikavorsprünge sieht man nur noch die Beine; das sind wahre Züchtigungen des Gesichtssinnes und das gerade war vom Künstler beabsichtigt. Er wollte den Blick auch oben nicht zur Ruhe kommen lassen. Matteo steht mit der Wahl solcher Mittel nicht allein; schon Donatello hatte sich ihrer in seinen Spätwerken ausgiebig bedient. Man denke z. B. an die Kreuzabnahme der Kanzel in S. Lorenzo. Es ist aber nicht sicher, ob Matteo diese Werke gekannt hat. Daß er sich von Donatello beeinflussen ließ, stellten wir bereits fest, und auch angesichts dieses «Kindermords», wo auf der Treppe hinter den Bogenöffnungen des Portikus Zuschauer erscheinen, denkt man wieder an den Salometanz, womit Donatello den Taufbrunnen geschmückt hat und an das hier verwendete bühnenhafte System von Plänen und Prospekten, in denen Musiker und Zuschauer erscheinen. Freilich in seinem Jugendwerke (1425) ist noch nicht das aufreizende Mittel der Ueberschneidung angewandt; eher war das der Fall bei den Reliefs der sienesischen Domtüren, wofür der alte Donatello noch die Wachsmodelle angefertigt hat. Matteo kannte sie zweifellos [69]. Jedoch, ob er sie und was er darin benutzt hat, das wissen wir nicht, weil diese Wachsmodelle nicht erhalten sind. Auch in den Gestalten der Handlung selbst hat Matteo von dem Mittel der Ueberschneidung einen reichlichen Gebrauch gemacht, — eben um den Eindruck des «Aufgepeitschten» (Schubring) noch zu erhöhen. Was auf dem Paviment sich «fröhlich» in die Breite tummelte, ist hier, wie Jacobsen richtig bemerkt, auf engen Raum zusammengedrängt. Freilich entspricht eine versteckte Symmetrie der Anordnung den neuen Bedingungen bis zu einem gewissen Grade. Die beiden nach rechts und links angreifenden Krieger hinter dem Mittelpfeiler bilden die Mittelachse, um die sich zwei nach

rechts und links fliehende Frauen entsprechend gruppieren. In die entstehenden «Lücken» hat nun der Künstler mosaikartige Halbfiguren, Köpfe, Hände, Kinder mit vielfachen Ueberschneidungen hineingezeichnet — auch darin war er wohl bestimmt von einer falschen Auffassung des Reliefstils bei Donatello. Die Tiefenschichten lösen bei diesem die sich überschneidenden Partien in ein räumliches Hintereinander. Nicht so bei Matteo, denn sein Kolorit ist fast ohne Schattenmodellierung und läßt jede Farbe fast gleichmäßig vorspringen, so daß die durch lineare Ueberschneidung entstandene Idee des Hintereinander eine anschauliche Illusion des Tiefenraumes ersetzen muß. Der stark gedankenhafte Zug darin ist bezeichnend für den Sienesen, eine uralte Traditionskunst windet sich hier in Todeskrämpfen. —

Das Auge des Beschauers entdeckt in den Lücken immer neue Teile: einen Kopf, eine Hand, einen Mund, und die Einbildungskraft wird dadurch von einem zum andern gezogen und stets durch neue, unerhörte Ueberraschungen gefesselt. Langweilig ist dieser Künstler in seiner primitiven, illustrativ aneinanderreihenden Art gewiß niemals. Er kommt mit immer rätselhafteren, aufregenderen «Einfällen». Ein Beispiel: in dem schmalen Streifen, der links zwischen Rahmen und Architektur hinuntergeht, entdeckt man plötzlich einen Mann, der einen Vorhang wegzieht und uns mit höchst ernster Miene anschaut. Man fragt angesichts einer solchen Mystifizierung des Beschauers sofort: wer ist das? Derselbe Kopf blickt nämlich noch einmal mitten im Gewühl aus dem Bilde heraus: es ist der interessante, bartlose Mann im Dreiviertelprofil mit angestrengten, hageren Gesichtszügen, unter dem rechten Bogenpfeiler. Man wäre versucht, hier wegen der charakteristischen Blickrichtung ein Selbstporträt Matteos anzunehmen; und er könnte wohl so ausgesehen haben! Weil er sich aber an dem unheroischen Gemetzel beteiligt, und zudem versteckt, recht eigentlich «hinter den Kulissen» noch einmal beobachtend erscheint, so dürfte hier wohl eher eine historische Anspielung vorliegen. Ist vielleicht Pandolfo Malatesta gemeint? Man sagte, der Herzog von Rimini habe die Türken nach Otranto gerufen. Auf dem «Kindermord» bei den Servi erscheint derselbe Mann noch einmal; eine Frau zerkratzt ihm hier das Gesicht. Der so schlimm Zugerichtete ist nach Della Valle niemand anders als Matteo selbst, was tief blicken lassen würde, aber schon wegen der Jugendlichkeit des Dargestellten unmöglich ist. Ein anderes Beispiel: neben dem linken Bein des Königs wird der Kopf eines Knaben sichtbar. Er hat sich hinter den Thronstufen versteckt und verbirgt schaudernd das Gesicht unter der Hand, dabei lugt er aber doch wieder zwischen zwei

Fingern neugierig hinaus; ein sehr gut beobachteter naiver Zug, der ein wenig komisch und doch zugleich schauerlich anmutet. Ein Intermezzo in dieser entsetzlichen Tragödie. Hiemit sind vergleichbar die beiden «bösen Buben», die rechts im zweiten vergitterten Bogen auf der Treppe erscheinen, der hübsche blonde Backfisch mit Freundin und Freund im ersten Bogen — alle gänzlich unbeteiligt und offenbar froh, daß sie in ihrem Alter dem Schicksal ihrer kleinen Brüder und Schwestern entgehn[70]. Endlich beachte man die Frau, der ein Henker den Kopf ihres Kindes durchstößt: ihr wächst die Gloriole des Kindes durch die Hand! Das sind lauter merkwürdige Züge, die offenbar dem sienesischen Geschmack entsprachen, aber in der italienischen Kunst aus dieser Zeit völlig alleinstehen. Sie sind auch kulturpsychologisch beachtenswert. Bei der Häufung ungeheurer Schrecknisse und gewöhnlicher, ja humoristischer Züge, die dagegen schneidend kontrastieren, darf man an Shakespeare und sein Theaterpublikum denken. Das mimische Interesse des Künstlers und sein Schwelgen im Ausdruck der stärksten Erregung tritt auffallend zu Tage und weist schon an sich auf das Theater. Man glaubt oft, es sei dem Künstler nicht ernst, und das Ganze sei nur das Experiment, einmal bis an die Grenzen des Darstellbaren zu gehen. Auf den reinen, zart blonden Gesichtern dieser jungen Frauen Matteos, die alle wie die Schwestern seiner anmutig-herben Madonnen aussehen, ist die ganze Skala des Schmerzausdrucks abgewandelt: wachsbleiche Ruhe der Ohnmacht, megärenhafte Wut, welche die Züge verzerrt, Entsetzen, flehender Jammer, stumme Verzweiflung der Mutterliebe. In allem dem liegt sicher genau so viel Wahrheit, als bei Aufführungen für das Volk von zünftigen Schauspielern mit den Mitteln der Mimik geboten werden mochte, aber auch nicht mehr. Eine volkstümliche, mimische Kunst drängt hier alles, was ihr dient, buchstäblich «in den Vordergrund», und sie liebt es neben Züge von erschütterndstem Ernst im argen Gegensatz allerlei fragwürdige, groteske Intermezzi zu stellen. —

Wie bei den Frauen, so hält Matteo auch in der chargierenden Darstellung der Männer und ihrer Affekte fast an ein und demselben Typus fest. Es ist der alte byzantinische, langnasige Typus. Herodes, ein türkischer Sultan mit Fez, hat einen «heuchlerischen Nerokopf»[71]. Die «Savi» zur Seite des Thrones sind mehr porträthaft behandelt und in einem derselben vermutet Jacobsen sogar ein Bildnis Matteos selbst. Diese Gestalten und einige unter dem Gewühl unterscheiden sich durch europäische Hautfarbe und humaneren Gesichtsausdruck von den übrigen, den «manigoldi», asiatisch aussehender, schwarzbraunen Halbwilden, die im geistlichen Schauspiel einen feststehen-

den Typus bildeten. Wer sie damals auf Bildern Matteos sah, befand sich einer ihm von den Aufführungen bekannten Kategorie gegenüber, während wir für das heftig chargierte, scheußlich wilde und doch wieder maskenhafte dieser Gestalten kein Verständnis mehr haben. Die japanische Kunst, die ja auch so stark vom Theater beeinflußt ist, bietet in ihrem Ausdruck der Gemütserregungen ganz Aehnliches, und dieser Vergleich mit der japanischen Kunst ließe sich noch weiter führen. — Auch in der Tracht und Rüstung gibt hier Matteo beträchtlich viel verschiedenes (Panzer, Hemd, Lederkoller, Kutte, Turban, Helm und Federmütze, Band im Haar). Ob darin Anspielungen irgend welcher Art liegen, muß dahingestellt bleiben.

Bemerkenswert ist wieder das echt sienesische, naiv phantastische Antikisieren. Auf dem Architrav des römischen Portikus erscheint die lateinische Inschrift:

Herodes . . . . Caesarisque decreto Judaeorum rex.

Bilder von Herkulestaten, wofür vielleicht antike Gemmen zum Vorbild genommen wurden, schmücken als ovale Reliefs die Wand mit der Nische. Von den Reliefs der Attika ist das linke offenbar eine Nachahmung eines der Dioskuren vom Monte Cavallo! Hatte Matteo solche Dinge selbst in Rom gesehen oder lieferte ihm auch hier Francesco di Giorgio der «restaurator delle ruine antiche» mit Berichten und Skizzen das Material?

Jacobsen vermutet, Matteo habe hier einen deutschen Holzschnitt als Vorlage benutzt. Einige Zeilen weiter behauptet er dagegen, Matteo sei von Pietro Lorenzettis Fresko in der Servitenkirche inspiriert worden. Die letztere Angabe ist durchaus hinfällig und unter genauerer Prüfung kaum diskutabel. Sucht man überhaupt nach solchen Inspirationsquellen, so kommt nur das Relief der Domkanzel Sienas in Betracht. Es enthält Einzelzüge, an denen Matteo Geschmack gefunden haben könnte. Beachtenswerter ist die vorausgegangene Bemerkung. Daß Jacobsen nicht von einem Kupferstich, sondern von einem Holzschnitt spricht, ist bezeichnend, denn die schmiegsame, der Einzelform nachgehende Art des Kupferstichs findet kein Analogon in Matteos verhärteter, trockener, doch nicht charakterloser Zeichnung. Dagegen: In der heftig-steifen Art, womit er die Glieder sich bewegen läßt, überhaupt in seiner drastisch-karikierenden Darstellungsweise hat Matteo, wenn auch nur in ganz allgemeiner Art, etwas mit den nordischen Holzschnittmeistern Verwandtes, — besonders für den, der diese Werke in unmittelbarer Nähe der florentinischen Kunst entstanden weiß. Hier

Staccatovortrag, dort im Vergleich damit mehr Portamento und Klangfülle. Aber mit diesen Eigenschaften tritt Matteo durchaus nicht aus dem Rahmen der ganzen sienesischen Kunst, die ja überhaupt in gewissen Zügen etwas nordisches an sich hat. Man sollte sich aber hüten, aus solchen allgemeinen Aehnlichkeiten zu schließen, es hätte der Künstler in jedem Fall nordische Vorlagen benutzt. Während im Norden die Künstler durch das spätgotische Formgefühl und inneres psychisches Unvermögen gehemmt waren, die freie Gelassenheit südlicher Formengröße zu gewinnen, war bei den Sienesen provinzielle Zurückgebliebenheit die Ursache der verhärteten Formensprache, Erstarrung der Kultur und auch wohl bewußte Reaktion gegen die florentinische Fortschrittlichkeit. So kam durch eine Kette von Umständen eine gewisse Verwandtschaft zwischen sienesischer und nordischer Formgebung zustande. In einzelnen Fällen mag sich der Sienese dieser Verwandtschaft bewußt geworden sein, und sich nun direkt an nordische Kunstprodukte angelehnt haben. Unter den deutschen Holzschnitten aus dem 15. Jahrhundert ist aber keine Darstellung des «Kindermords» nachgewiesen, und es gibt wohl auch keine[72].

Ueber den Rang einer beträchtlichen kulturhistorischen und kulturpsychologischen Kuriosität hinaus erhebt sich aber das Gemälde Matteos erst durch die eigenartige Behandlung der Farbe. Regenbogenhafte Schönfarbigkeit, ungebrochener Glanz der Lokalfarbe, schmuckartige Wirkung aller Teile auf der Fläche, möglichstes Vermeiden überleitender Halbtöne und modellierender Schatten — das giebt eine recht eigentlich dekorative Farbenharmonie. Der malerische Sinn, der sich darin bekundet, ist an sich wohl noch primitiv in seinen Grundlagen, altertümlich-sienesisch. Aber aus der Not seiner Primitivität macht der Künstler gewissermaßen eine höchst seltsame und hohe Tugend. Er ist stark durch die Komplementärprobleme angeregt, die bei Piero della Francesca auftauchen, verarbeitet diese Einflüsse jedoch selbständig, wobei ihm seine weit entwickelte Temperatechnik zu Hilfe kommt.

Es ist schwer, von der ungewöhnlichen, hohen und distinguierten Pracht dieser farbigen Fläche durch Worte einen Begriff zu machen. In die weiß getünchte, hell beleuchtete Wand der Barockkapelle eingelassen, wirkt das Bild mit solcher Harmonie deshalb um so besser, weil diese selbst aus lauter hellen, kühlen, meist glänzenden Tönen besteht. Das Silber, die alte Schmuckfarbe des Andachtsmalers, beherrscht hier die Skala, und fast alle Farben scheinen davon «getrunken» zu haben: so das Grau, das wundervolle Hellblau, das Hellgelb, das Weiß und Hellrot, das Hellgrün und Tabaksbraun. Aber als stärkster Akzent

schmettert über dieses ganze Orchester hinweg ein starkes, dumpfes Blutrot. —

Die Ausbildung einer eigentümlichen dekorativen Hellmalerei, deren Anfänge wir schon in Pienza beobachten konnten, erscheint hier zur völligen Reife gebracht. Man beachte auch die Art, wie die pastos gemalte silberne Beinschiene des Kriegers links als Valeur gegen das goldgelbe Kleid der Frau abgesetzt ist. Der mattsilberne Panzer, dessen Rundung so homogen durch ein weich vertreibendes Abschatten gegeben ist und doch nirgends überplastisch aus dem Farbenmosaik hervortritt, ist ein Meisterstück, das ein Manet und Whistler bewundert haben würde. Man sehe nur, wie unmalerisch dagegen ein Botticelli solch einen Silberpanzer behandelt; z. B. an dem Michael auf dem Bilde der zwischen vier Heiligen thronenden Madonna in der Akademie von Florenz. Ganz unwillkürlich denkt man bei Matteo an die silbernen Ritter auf der Chosroesschlacht Piero della Francescas in Arezzo, einem Werk, das auch in der reliefartigen Anordnung des Getümmels und im Reichtum der Ueberschneidungen manche Analogie bietet. Dort in S. Francesco zu Arezzo haben wir die eigentliche Quelle, an der Matteos koloristisches Talent sich immer wieder gestärkt hat. Dort begegnet uns auch das Hellgrün, Braunviolett, Rot und Weiß, und zwar in der eigentümlichen Qualität, wie wir sie bei Matteo finden; es ist ein überreiches «Repertoire von Farben», dessen «Assortierung», wie Witting von Piero della Francesca sagt, so geschickt ist, daß keine «verwirrende Buntheit» entsteht. Matteo hat freilich gänzlich von der warmen, atmosphärischen Totalität des aretinischen Freskos abgesehen, er hat den räumlichen Freilichtkolorismus Pieros in seine dekorative, flächenhafte, mit kühlen, dumpfen Temperafarben operierende Hellmalerei, kurz in das sienesische übertragen. Darum wirkt sein «Kindermord» so schemenhaft-gespenstisch im Vergleiche mit der reichen malerischen Illusionswirkung der Fresken Pieros.

Das für die Kirche S. Caterina a Formello in Neapel gemalte und jetzt in der dortigen Galerie befindliche Bild Matteos (Abb. Tafel X) ist eine freie Wiederholung der Strage von S. Agostino, aber es gibt im Kolorit etwas ganz Neues. War die ganze Farbenskala des Vorbildes, wie wir sahen, auf eine kühle, silberige Helligkeit angelegt, so ist in Neapel der rote Glanz des Goldes vorherrschend, er gibt recht eigentlich den Ton an. Die Wirkung ist düsterer, tieffarbiger, aber von gleicher Pracht. An die Stelle des silbernen gepanzerten Kriegers ist ein in Tabaksbraun gekleideter Mann getreten. Daneben sehen wir auf dem steinfarbenen

Fond Dunkelgrün, Purpurrot, ein wundervolles Smaragdgrün, viel Gold, Lila, Ziegelrot und Schwarzgrün sich abheben: jedes Detail ist durch eine stark betonte Eigenfarbe ausgezeichnet. So gleicht das Gemälde einem verschwenderisch reichen Farbenmosaik.

Wir brauchen keineswegs eine allgemeine Wandlung des Farbengeschmacks ins dunklere als Merkmal der Entwicklung Matteos anzunehmen. Die neue Skala findet sich bereits in Werken der 80er Jahre, während gerade einige sehr späte Bilder in zartester Hellmalerei mit früheren Werken wetteifern. Matteo experimentierte zu jeder Zeit, er suchte bewußt bald die eine, bald die andere Wirkung. Jedoch tritt allerdings mehr und mehr das Problem der Farbe als solches in den Vordergrund seines künstlerischen Schaffens, und gerade damit bildet Matteos Kunst einen würdigen Abschluß der sienesischen Malerei, die mit ihrer Vorliebe für ideale Schönfarbigkeit nicht nur dem wenig farbenfreudigen Realismus der Florentiner, sondern auch der Tonmalerei der Venezianer und der Licht- und Luftmalerei des Umbriers Piero selbstständig gegenübersteht.

Leider ist das Neapler Gemälde um seine ursprüngliche Wirkung gebracht. Es hat offenbar sehr stark durch Brand gelitten und ist dann an den Gewändern und den Gesichtern zum großen Teil übermalt worden, so daß gerade diese wenig mehr von ihrem ursprünglichen charakteristischen Schnitt und ihrer mimischen Schärfe bewahrt haben. Kontrollierbar bleibt aber die Komposition; und die Züge, worin sie von der Komposition des Bildes in S. Agostino abweicht, sind interessant. Es zeigt sich hier, daß der Künstler in der Zwischenzeit sehr an sich gearbeitet hat. Den Triumphbogen des früher gemalten Bildes sahen wir in der Attika mit Reliefs geschmückt, die der Rahmen peinlich überschneidet, hier dagegen finden wir an dieser Stelle einen Relieffries herübergelegt. Hiedurch entsteht ein viel ruhigerer Eindruck, die Horizontalausbreitung wirkt nun stärker als das unentschiedene Verhältnis der Breite und Höhe, das durch die quadratische Bildform supponiert ist. Der Relieffries besteht aus nackten Männern, die zu Fuß und zu Roß kämpfen, merkwürdig gut gezeichneten, strammen, stark ausgreifenden Kraftgestalten. Sie sind in jener so überaus bezeichnenden, etwas forcierten Art gegeben, die uns bei Matteo bereits bekannt und hier offenbar von Francesco di Giorgios nackten Heroen (auf der Discordia) inspiriert ist. Es ist kaum nötig anzunehmen, daß die eigentliche und direkte Bezugsquelle dieser Darstellungen Matteos jener Stich sei, worin Pollajuolo einen Männerkampf schildert. Doch bleiben wir immerhin auf die Wahrscheinlichkeit angewiesen, daß Matteo wenigstens

mittelbar, durch Francesco, und daß dieser wenigstens im allgemeinen starke Eindrücke von Pollajuolo empfangen haben. —

Die Bogenarchitektur unter dem Fries ist perspektivisch viel besser, als die des Vorbildes. Ihre feinen Kapitäle sind genaue Kopieen der Kapitäle, die Francesco in dem Reliefbild der «Geißelung» gegeben hat. Auch hier ist an dem Portikus eine sehr bedachte Differenzierung vorgenommen. Die rechte Bogenöffnung ist unten vermauert; oben im Halbrund durch das Gitter sehen einige Kinder erschrocken zu, diesmal sind es keine «böse Buben». Unter ihnen, vor der großen, kahlen Füllmauer der Nische erscheinen geisterhaft die hochgereckten Hände einer klagenden Frau; dieses Motiv hat etwas eigentümlich tragisches und wirft ein Licht auf die ganze Gefühlssphäre, worin Matteo mit seinen Genossen atmet und worin auch die sensible «Thamar» des Francesco entstanden sein muß. Wie auf dem Bilde in S. Agostino, ist die linke Bogenöffnung durch ein mit Stacheln besetztes Tor verschlossen, darüber hinaus blickt man ins Freie, wo ein schöner Renaissancerundbau sichtbar wird. Aehnliche Bauten treffen wir bei Francesco in seinen Bildern und Reliefs an, auch eine Predella Neroccios in den Uffizien bietet Analoges. — Der Blick gleitet an der Schrägwand des Thrones entlang über die Bogennische endlich ins Freie hinaus; und das entspricht durchaus dem wiedererwachten Raumgefühl, das wir in allen Spätwerken Matteos finden werden. Im Vergleich mit der Strage von S. Agostino bedeuten diese Züge teils Differenzierungen und Bereicherungen, teils Beruhigungen des Gesamteindrucks. In den Gestalten ist hier gleichfalls nichts einfach aus dem Vorbild übernommen. Matteo variiert das Thema vielmehr in einer Weise, die jedesmal überrascht und überzeugt. Zwar mindert er die Brutalität des Gemetzels nur wenig, doch verzichtet er auf die Züge, deren satanische Wildheit ans Närrische streift. Unter den Frauen sieht man wieder manche prachtvoll tragische Gebärde und Bewegung, manches Antlitz, das in der Not maskenähnlich erstarrt ist. Ein großer Reichtum von schauspielerischer Charakteristik ist entwickelt. Neu eingeführt ist die auf den Beschauer zueilende Frau, deren Kind unbekümmert um die Gefahr noch die Brust der Mutter sucht, während schon ein untersetzter Henker mit einem harten Seemannsgesicht den Dolch nach ihm zückt. Diese Gruppe ist frei aus jener ganz neuen Fassung des Stragethemas übernommen, die Matteo inzwischen 1491 für die Serviten in Siena vollendet hatte (Abb. Jacobsen, Tafel XXVII), und von diesem Bilde muß nun die Rede sein. Wir haben es hier ohne Frage mit dem reifsten von Matteos vier Stragebildern zu tun. Herodes und seine zwei Berater erscheinen diesmal en face

in der Mitte des Bildes. Das Architektonische ist ganz neu erfunden und völlig korrekt und einheitlich, nicht mehr kulissenhaft zusammengeschoben. Herodes thront in der kassettierten Nische einer schmalen, durch Pilaster, flach eingetiefte Felder und Wandstreifen sehr fein und diskret geteilten und reliefgeschmückten Wand, von der rechts und links je ein säulengetragener Bogen nach vorn kommt. Diese offenbar von Francesco di Giorgios edler, maßvoller Frührenaissance eingebene Architektur wirkt mit den zwei verkürzten Bögen raumbildend und nicht nur kulissenhaft abschließend wie bisher. Das wieder friesartig geordnete Gemetzel zu Füßen des Königs erscheint weniger gedrängt, als auf den früheren Bildern, aber freilich auch nicht mehr von jenem «Rausch der Bewegung» getragen, den man jenen nachgerühmt hat. Die Charakteristik der Individuen ist verhältnismäßig maßvoll, sie geht nicht ins Groteske. Alles dies, und die dunkle, auf Gold, Rot, Braun, Lila und Grün gestellte koloristische Haltung beweisen, daß dies Bild, wie das in Neapel, ein Spätwerk Matteos, und daß also der Versuch, die deutlich lesbare Bezeichnung mit der Jahreszahl 1491 in 1471 abzuändern, ganz verfehlt ist (s. o.). —

Es ist erstaunlich, welch eindrucksvolle neue Nuancen der alternde Künstler seinem Stoff abgewonnen hat. Die verzweifelte Frau zur Rechten, die einem jungen Krieger — demselben, der in S. Agostino hinter den Kulissen erscheint — das Gesicht zerkratzt, ist glaubhaft und erschütternd, obgleich die Bewegung wie erstarrt aussieht. Freier und von fast botticellesker Grazie ist die wilde Flucht der ganz in Gold gekleideten Blondine. Sehr eindrucksvoll auch die nach vorn kommende junge Mutter mit der harten Empörung auf dem Gesicht, ein junger Krieger in gelbem Gewand scheint ihr Anerbietungen zu machen. Vor allem aber fällt eine wahrhaft großartige Erfindung auf: inmitten des furchtbaren Blutbads schreitet, scheinbar ruhig, eine junge Mutter mit zwei kleinen Kindern in den Armen, von denen das eine sorglos und freundlich zu dem entmenschten Krieger aufblickt. Auf den Zügen dieser Niobe ist keine Verzerrung und Wildheit, sondern nur eine stumme, tränenlose Trauer. Sie wandelt mit einer königlichen Gelassenheit und wendet sich nur stumm und traurig dem Henker zu, der sie wild anpackt und schon das Schwert über ihr zückt. Das ist wahrer Seelenadel; dem Künstler, der diese Gestalt schuf, darf man dafür manche Formsünden vergeben.

Vielleicht noch deutlicher zeigt den Alterstil Matteos die zu dem Bild in der Servitenkirche gehörige Lünette. Darauf sehen wir Maria von zwei Engeln, zwei Mitgliedern der

Spannocchi Familie, offenbar den Stiftern, und den Schutzheiligen der letzteren umgeben (Abb. Tafel XV). Sie wird uns in anderem Zusammenhange noch beschäftigen [74].

Man hat sich gewundert, daß der Maler sanfter Madonnen solch ein Gefallen an dem brutalen Gegenstand der Strage fand, und ihn viermal wiederholte, — er, der doch angeblich «kein Dramatiker» war. Wie viel oder wie wenig auf diese letztere Präsumption zu geben ist, geht hoffentlich aus dem gesagten hervor. Daß in den Gestalten des sienesischen Andachtsmalers stets eine heimliche Erregbarkeit und ein Ungenügen lebt, welches sehr von der sanften Selbstgenügsamkeit der Heiligen Peruginos absticht, das hätte man sehen müssen. Die neue Innerlichkeit, die sich um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts in den Geistern regt und einen Lionardo mit dem Lächeln der Mona Lisa begnadet, sie bricht aus der dürftigen, archaischen Formensprache wenig ausgeglichen und fassungslos, jedoch um so deutlicher hervor. Mittelalter und Renaissance stoßen hier aufeinander. Es war der geniale Francesco di Giorgio, der diesen Konflikt viel stärker in sich erlebte und viel tatkräftiger überwand. Seine Nähe hat auf den Freund stets anstachelnd, aber auch verwirrend gewirkt. Denn Matteo war wohl eine anspruchsvolle, erregbare und feingeistige Natur, aber doch nicht hinreichend schöpferisch, nicht klar und stark genug veranlagt, um sich von dem Wust der ihn umgebenden, aus ganz Altem und halb Neuem gemengten Ueberlieferung zu befreien. —

## ANMERKUNGEN UND EXKURSE ZU KAPITEL IV.

[59] Vgl. darüber R. H. Hobart Cust, the pavement Masters of Siena, London, S. 59 ff., Casimir Chledowsky, «Siena», Bd. II und Schubring, Das Blutbad von Otranto in der Malerei des Quattrocento. Monatsh. f. Kunstwissenschaft 1908, Heft 7/8.

[60] Burlington-Magazine III, 1903, S. 398.

[61] Die Inschrift ist allerdings erneuert, aber zweifellos richtig, wie aus stilkritischen Ueberlegungen hervorgeht. Wenn man das Gemälde der «Strage» bei den Serviten mit dem 1470 datierten Madonnenbilde der Akademie vergleicht, wird klar, daß diese beiden Bilder unmöglich gleichzeitig entstanden sein können.

Della Valle las bereits 1491 und Rossi, Micheli und andere glaubten nur darum, das Datum sei ursprünglich 1471 gewesen, weil man irrtümlich die 1470 datierte Bestellungsurkunde des Hochaltars der Servi darauf beziehen zu müssen glaubte. Daß ferner die im Testament Francesco Tolomeis von 1472 erwähnte Tafel Matteos bei den Servi nicht identisch mit dem «Kindermord»gemälde ist, wie L. D. meint, sondern mit einem verloren gegangenen Bilde in der Kapelle des Apostels Andreas, das haben wir schon gesehen.

[62] «Amico e un maestro chiarissimo» des Matteo, wie della Valle sagt. Das letztere ist nur mit Einschränkung als wahr anzuerkennen. Fr. hatte sich nachweislich vielfach an Matteos Werken inspiriert.

[63] Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer, Leipzig, 05.

[64] Sacre rappresentazioni dei secoli 14. 15. 16. Florenz 1872, S. 191 ff., Bd. 1.

[65] z. B. Giotto, Arena, Cennino Cennini in Volterra, 1410, Pietro Lorenzetti in S. Maria dei Servi in Siena, Barna in S. Gimignano, Ghirlandajo in Santa Maria novella, Benvenuto di Giovannis Bild in Aix en Provence und Fungai mit der Predella zu Francescos «natività» in S. Domenico.

[66] Vgl. Jakob Burckhardt, die Kultur der Renaissance, 9. Auflage, S. 129.

[67] Das Stragebild des Paviments trägt die Bezeichnung:

Tempore F. Alberti D. Francisci De Aringheriis Equitis Hierosolimitani(!)
MCCCCLXXXII.

Das Bild gleichen Gegenstandes in S. Agostino ist bezeichnet:

Opus Mathei Johannis de Senis
MCCCCLXXXII.

Der «Kindermord» in S. Maria dei Servi hat die Inschrift:

Opus Mattei Johannes de Senis 1491.

Das Stragebild in Neapel trägt jetzt eine falsche Bezeichnung. Man liest den Namen des Künstlers mit der Jahreszahl 1418

[68] Beispiele für kassettierte Rundrahmen in perspektivischer Untenansicht haben wir in der Plastik an Federighis Relief des Evangelisten Johannes im Sieneser Dom und an Donatellos Madonna außen am Querhaus derselben Kirche.

[69] Vgl. Schubring, Urbano da Cortona.

[70] Bei dem Blutbad von Otranto verschonten die Türken die älteren Knaben und Mädchen, um sie später als Sklaven zu verkaufen.

[71] Das Wort entstammt einer sonst recht unzulänglichen, von Irrtümern strotzenden Schilderung, welche T. Goldschmidt in einem Aufsatz der Frankfurter Zeitung, betitelt «Matteo da Siena und seine Zeit», entworfen hat. Was den «Herodes» betrifft, so ist es lehrreich, ihn einmal mit zwei Gestalten aus der nordischen Kunst zu vergleichen. Das unnatürliche Größenverhältnis, in dem Herodes bei Matteo zu seiner Umgebung steht, fällt uns auch bei dem Kaiser Domitian auf, der in Dürers Holzschnitt der Marter des Evangelisten Johannes in der Apokalypse dargestellt ist. Noch mehr gilt das von dem Herodes auf Quinten Massys' Altarflügelbild des Tanzes der Salome (in Antwerpen). Dürer und Massys haben den Tyrannen auch im übrigen ähnlich «chargiert» aufgefaßt, wie Matteo. Am ungezwungensten erklärt sich die Uebereinstimmung folgendermaßen: Alle drei Künstler sind in ihrer Darstellung von den geistlichen Schauspielen beeinflußt. Diese haben, diesseits wie jenseits der Alpen, einen ähnlichen volkstümlich grotesken Typus des «Tyrannen» ausgebildet, der allmählich völlig konventionell und feststehend wurde. In naiv eindrucksvoller Weise wurde Herrschergewalt sowohl durch überlegene Körpergröße zum Ausdruck gebracht, als durch Wildheit des Gesichtes und barbarisches Kostüm.

[72] Einer der besten Kenner des deutschen Holzschnittes: Mr. Campbell-Dodgson sieht in dem «Kindermord» Matteos nichts, was beweisen könnte, daß er einen deutschen Holzschnitt als Vorlage benutzte (mündliche Mitteilung).

[73] Es ist bemerkenswert, daß die Malerei, wenn sie ihr höchstes Ziel, die Ausbildung des rein malerischen Stils erreicht, wieder zur Aufhellung der Schatten und zur Flächenhaftigkeit zurückkehrt, also nicht mehr durch stark plastische Modellierung der Formen eine täuschende Illusion zu erzeugen sucht. Man nennt diesen Stil auch «Impressionismus». Diese neue Art eines einheitlichen, koloristischen Flächenbildscheines ist aber im Prinzip wohl von derjenigen zu unterscheiden, welche wir an den malerischen Erzeugnissen einer primitiven Kunstübung beobachten können. Der primitive Künstler projiziert sein abstraktes Erinnerungs- und Gedankenbild auf die Fläche, der Impressionist sucht, wie schon sein Name besagt, den konkreten, rein optischen Eindruck festzuhalten, der ja an sich zweidimensional ist und in der Praxis erst durch intellektuelle, erfahrungsmäßige Ausdeutung als körperlich vorgestellt wird. Die beiden diametral entgegengesetzten Prinzipien des Kunstschaffens kommen sich aber im Resultat merkwürdig nahe; les extrêmes se touchent. So erklärt es sich, daß diese Extreme in der Geschichte tatsächlich ineinander übergehen. Der hellenistische Impressionismus z. B., das letzte Resultat der überfeinerten griechischen Kultur, wurde unter den Händen der abstrakt und ornamental empfindenden Orientalen und der noch ganz roh symbolisch vorstellenden und mit vagen Erinnerungsbildern wirtschaftenden Völker des Nordens zum primitiven «Byzantinismus» der mittelalterlichen Kunst. Die losen und als «Farbflecken» wirkenden Bruchstücke der optisch aufgelösten Erscheinung dienten den nordischen Barbaren und den Asiaten als abstrakte Schemata zu symbolischer Mitteilung, und gerade sie, die feinsten Takt des Auges und der Hand verlangen, um als richtige «Valeurs» in den farbigen Phänomenen zu wirken, — gerade sie mußten sich eine formelhafte, entsinnlichende «Stilisierung» gefallen lassen! — Daß barocke Entwicklungsphasen im Lauf der Kunstgeschichte wieder in primitive überzugehen pflegen, läßt sich noch genauer begründen. Die Provinzkunst pflegt nämlich ursprüngliche primitive Zustände so lange zu erhalten, bis sie in den späten Stadien der Entwicklung wieder zum Vorschein kommen und fruchtbar werden können. Dafür lassen sich aus der antiken Kunstgeschichte Beispiele anführen. Aber vor allem muß hier die Kunst der Sienesen genannt werden.

Wir haben schon betont, daß sie Provinzkunst ist und den primitiven Frontalstil der Byzantiner bewahrt hat. Wir haben ferner nachzuweisen gesucht, daß diese uralte innere Formbestimmtheit am Ende des 15. Jahrhunderts wieder in der neuen Stilbildung wirksam geworden ist.

Auch von der modernsten Kunst wäre hier zu sprechen. Das Wesen des alten Ornamentalismus bemächtigt sich wieder des flächenhaft gewordenen optischen «Fernbildes». Das lehren jetzt gewisse merkwürdige Erscheinungen, z. B. die Gemälde des Belgiers van Gogh, hier hat jeder Pinselstrich wieder eine fast primitive Schnörkelhaftigkeit angenommen (und ist auch das Komplementärproblem neu aktuell geworden).

[74] Eine kleinere Kopie des Neapler «Kindermords» ist in der Pinakothek zu München.

[75] Ein fünftes Gemälde des «Kindermords» befindet sich in Aix en Provence. Berenson führt es noch als Werk des Matteo auf. Es ist aber, wie uns eine Photographie lehrt, vielmehr von Benvenuto di Giovanni. Zu unserer Freude stimmen wir darin mit Mr. Mason-Perkins überein. Das sehr zerstörte und sehr geringe Bild stammt aus der Sammlung Campana, weiter läßt sich seine Provenienz aber nicht zurückverfolgen.

## V. KAPITEL.

# SPÄTWERKE.

ROMAGNOLI sah in dem sienesischen Pal. Borghesi «einen Hieronymus in natürlicher Größe mit der Bezeichnung des Künstlers». Dies Bild kam später in Hände eines dortigen Antiquars und gelangte von hier aus nach Florenz in die Sammlung Cecconi. Es ist der «Hieronymus im Gehäus» (Abb. Jacobsen, Tafel XXVI), der auf der Ausstellung in Siena 1904 zu sehen war und hier ein gewisses Aufsehen erregte. Jetzt befindet sich die große Tafel in Amerika. Leider ist die Bezeichnung, wie so oft auf Bildern Matteos, nicht mehr deutlich zu erkennen. Man zweifelt, ob man 1482 oder 1492 lesen soll. An sich steht uns nichts im Wege, uns für das erstere Datum zu entscheiden. Die Art, wie die hochragende, aber flach in eine Ebene gepreßte Gestalt des Kardinals von dem Gemäuer umstellt wird, entspricht dem gedrängten, «raumscheuen» Gefüge des 1482 gemalten Kindermordbildes in S. Agostino, und das kindlich behandelte, perspektivisch noch unsichere Frührenaissance-Interieur steht durchaus auf der etwas kunstgewerblichen Geschmacksstufe des dort im Hintergrund angebrachten Portikus, keineswegs aber auf der Höhe der in den 90er Jahren entstandenen Kindermordgemälde, die im architektonischen viel richtiger sind. Aus der dunkeltönigen Pracht des Bildes auf den Altersstil des Künstlers zu schließen, wie Jacobsen es tut, ist eben darum verfehlt. Allem Anschein nach sind einige Zahlungen [76] auf unser Hieronymusbild zu beziehen.

Der Heilige, eine mächtige hochgereckte Gestalt, sitzt in Kardinalstracht vor einer «scrivania», die links verkürzt ins Bild führt. Ein mannigfaltiger Hausrat füllt behaglich die enge Stube. Die Sanduhr und der Leuchter hoch auf dem Wandregal scheinen auf den Gottesmann zu

warten. Hinter ihm steht ein großes Lesepult mit Choralbüchern frei im Zimmer. Auch die Schriften des gelehrten Heiligen fehlen nicht, man kann ihre Titel deutlich lesen. Tintenfaß, Schere, Messer und Bücherrollen liegen auf dem Schranke und unter dem Pult. Ein kleiner hoher Ausblick öffnet sich ins Freie.

Der Heilige scheint zu übersetzen. Seine linke Hand ruht auf dem geöffneten Buch. Das Original hat er vor sich gegen den Schrank gelehnt. Er hält einen Augenblick inne. Die rechte Hand mit der Feder hebt sich spontan, und der Kopf wendet sich zugleich zur Seite hin. Wir sehen in ein erregtes, innerlich stark beschäftigtes Patriarchengesicht. «Hier stock ich schon. Wer hilft mir weiter fort». Der Löwe zu seinen Füßen regt sich in diesem Augenblick schwanzwedelnd nnd hebt Tatze und Kopf knurrend zu seinem Herrn auf.

Der Kenner der italienischen Malerei denkt sogleich an den «Hieronymus im Gehäuse», den Ghirlandajo 1480 für Ogni Santi zu Florenz gemalt hat: dort ist der Heilige ein würdiger alter Mann, der geistig langsam und solide arbeitet an einem wohlassortierten Studiertisch; mit aufgestütztem Kopf sitzt er da und blickt ein wenig besorgt und nachdenklich auf. Ganz anders Matteos Hieronymus; er ist voll innerer Spannung, heftig auffahrend, feurig von der Inspiration bewegt. Das friedliche Studiolo, ein Schauplatz sichtbaren geistigen Ringens. Die zu tiefst auf das dramatische angelegte Natur Matteos offenbart sich hier deutlich. Das ruhige Sinnen des Gottesgelehrten, das Idyll beschaulicher Geistesarbeit, das wäre ein einladender Vorwurf für jeden, der überhaupt für solche Zustände disponiert ist. Matteo dagegen hält es anders. Er ähnelt mehr dem Botticelli, dessen S. Augustin in Ogni Santi dem Bilde Ghirlandajos gegenüberhängt. Aber Matteos mangelhafte Kenntnis der Form springt hier, besonders wenn man sein Werk mit dem jener Florentiner vergleicht, wieder allzudeutlich ins Auge. Der zu große Kopf, die zu großen Hände des Heiligen könnten noch durchgehen, aber die flächenhafte Erscheinung und die gepreßte ruckweise Bewegtheit der Gestalt, die Unklarheit und die mangelhafte Perspektive der Stube sind arge Schwächen, die freilich bei einem Sienesen nicht mehr auffallen. Wie viel klarer, freier, natürlicher und korrekter ist in solchen Dingen der hausbackene Ghirlandajo! Zu Gunsten des Sienesen spricht indes wieder die geistreichere Auffassung und die Ausdruckskraft der Farbe. Vor dem dunklen Gemäuer erscheint die Gestalt des Heiligen bunt kräftig in hellrotem Mantel, hellblauem Unterkleid; das Feuerrot am Kardinalshut auf dem Rücken tönt scharf und stark darüber hinweg. Leider hat das Bild sehr gelitten.

Die genannten drei Gemälde Matteos, Botticellis, Ghirlandajos bieten ein Problem, für das eine Lösung noch nicht gegeben ist. Wie sind diese Künstler auf das der italienischen Kunst so fremde Motiv des «Hieronymus im Gehäus» gekommen? Es kommt allerdings vereinzelt bereits früher in der sienesischen Kunst vor. Ein kleines Bild des Giovanni di Paolo in der sienesischen Akademie stellt den Heiligen so dar, doch bleibt der entschieden niederländische Charakter in der Auffassung der drei Bilder so stark, daß man hier ein gemeinsames Vorbild aus dem niederländischen Kunstkreis annehmen möchte. Sie sind ziemlich gleichzeitig entstanden und da der Portinari-Altar des Hugo van der Goes in der florentinischen Malerei mehrfach sichtbare Spuren zurückläßt, so könnte man auch bei diesem Maler das verlorengegangene Urbild vermuten. Doch weist ein, in diesem Zusammenhange nicht genug beachtetes Werk in andere Richtung. Schmarsow hat das in der Markuskirche zu Rom befindliche fast ganz zerstörte, kaum mehr sichtbare Bild des schreibenden St. Markus in seinem Studierzimmer dem Melozzo da Forli zugeschrieben[77], und aus einleuchtenden Gründen dafür die Zeit um 1470 angesetzt. Er vermutet hierin das Vorbild für den Hieronymus Ghirlandajos, der 1475 in Rom war. Mit fast gleichem Recht könnte man auf einen Zusammenhang der Darstellung Matteos hiemit schließen. Das Markusbild Melozzos in Rom mutet fremdartig und zwar sehr niederländisch an. Das muß seinen Grund in dem Einfluß des Justus von Gent haben, dessen Kunst ja für die heutige Forschung noch fast mit der des Melozzo zusammenfließt. Wir müssen also fragen: Existierte von ihm ein Hieronymus im Gehäus, etwa in Urbino, wo Justus tätig war? Siena stand in enger, künstlerischer Verbindung mit Urbino. Wir wissen, daß Francesco, Cozzarelli und Giovanni di Stefano sich dort aufhielten, ein solches Bild wäre daher in sienesischen Künstlerkreisen gewiß bekannt geworden. Uebrigens kommen halb niederländische, halb italienische Hieronymusbilder auch an der Peripherie Italiens vor. Das Museum in Neapel besitzt einen Hieronymus im Gehäus, der dem Hubert van Eyck zugeschrieben wird. Auch hier ist der Hausrat in der Studierstube mit großer Treue wiedergegeben.

Wahrscheinlich bildeten die beiden Tafeln in der Sammlung des Lord Brownlow in Ashridge Park bei London (Szenen aus dem Leben des heiligen Hieronymus) das mittlere und das rechte Stück der zersägten Predella des Hieronymusbildes von Matteo. Letzteres läßt sich aus der perspektivischen Disposition erschließen. Das linke Stück fehlt. Die umständliche, ziemlich plumpe Prospektmalerei dieser Szene paßt gut zu der

noch ungefügen Behandlung der Innenarchitektur des Hauptbildes. Auch darin ist Matteo recht sienesisch, auch darin gehört er zusammen mit Benvenuto, Neroccio und Vecchietta, die gerade in die Predella ihre architektonischen Einfälle und Erinnerungsbilder flüchten und hier mit kindlicher Spielfreude, ohne viel Wirklichkeitssinn ein buntscheckiges Szenarium zusammenbauen. Daß sie hiemit eine schon aus dem Trecento stammende Ueberlieferung pflegen, hat neuerdings Jacobsen wieder betont. Wie weit aber die ganze Prospektmalerei in ihrer bühnenhaften Art des Aufbaus von dem mittelalterlichen Schauspiel beeinflußt ist, muß für sich untersucht werden.

Einschnitte der Geschichtsbeschreibung haben stets etwas Willkürliches, und wenn wir um den Anfang der 80er Jahre Matteo in eine neue Periode seines Schaffens eintreten lassen, so hat das nur relativen Wert. Jedoch muß an der Ansicht festgehalten werden, die bereits oben ausgesprochen ist: durch die erstmalige Behandlung des Stragethemas sind in diesem Künstler latente Wesenszüge an die seelische Oberfläche gelangt. Erst gegen Ende der 80er Jahre hat er sich wieder gesammelt, und dieselbe Entwicklung, die wir in dem Zeitraum zwischen den beiden Kindermorden, dem in S. Agostino und dem bei den Servi, beobachteten, wird sich auch unschwer in der Folge seiner übrigen Werke nachweisen lassen. Das «chargierte» seiner Strage haftet einer ganzen Reihe von Andachtsbildern dieser Zeit an.

Vor allem kommt hier eine Anzahl kleiner und großer Madonnenbilder in Betracht, die wir in die erste Hälfte der 80er Jahre setzen möchten. Altertümliche Geziertheit steht dicht neben moroser byzantinischer Häßlichkeit, welche der Künstler zwar selbst wohl eher als charaktervoll empfinden mochte. Eine dumpfe Energie des Ausdrucks kontrastiert stets mit gebundenen, marionettenhaften Gesten. Der Jesusknabe hat jene erschreckend ältlichen Züge und jenen häßlichen Wasserkopf, der uns bereits von anderen Werken Matteos her bekannt ist. Die Engel sind halberwachsene Mädchen mit unangenehm frühreifem Ausdruck, und auf dem Antlitz der Maria begegnet uns wieder jene anscheinende Ironie, die zwar bis zu einem gewissen Grade — für den modernen Betrachter wenigstens — an die byzantinische Typik gebunden ist, hier aber doch wohl als Ausdruck einer reizbaren Subjektivität verstanden werden muß. Mittelmäßiges steht neben merkwürdig fascinierendem, gleichgültig-Schematisches neben Zügen liebevoller persönlicher Erfindung. Es ist daher nicht immer leicht, die Werkstattbilder von den eigenhändigen zu trennen.

In allen solchen Zügen ähnelt Matteo ohne Frage dem Crivelli. Berenson hat auch wirklich Matteo «a inferior Crivelli»

genannt. Ein indirekter durch Niccolo Alunno vermittelter Zusammenhang mag immerhin bestehen, wichtiger scheint uns jedoch die innere Verwandtschaft der beiden. Hat aber Berenson mit seinem vergleichenden Werturteil unbedingt recht? An Formenkenntnis ist Crivelli dem Matteo allerdings sehr überlegen, aber dieser ist wohl sicher ein geistreicherer Kolorist. Das ist vielleicht eine gewagte Behauptung, muß aber ausdrücklich hervorgehoben werden, als eine der Thesen in dieser Abhandlung. Matteo di Giovanni und Crivelli sind beide Temperamaler. Der Venezianer ist dem Sienesen freilich in dieser Technik, was die Haltbarkeit der Malerei betrifft, sehr überlegen, seine Bilder machen heute mehr Eindruck, weil die Lokalfarben darauf noch ungeschwächten Glanz ausstrahlen. Der kalte gleißende Punkt, mit dem Crivelli sein Gemälde schmückt, mag ja zunächst etwas bestechendes haben; auf die Dauer aber wirkt er eher barbarisch. Denn all die einzelnen Farben scheinen nur um ihrer selbst willen zu leuchten, nicht aber um sich als Teile der höheren Einheit des Kolorits unterzuordnen. Das spezifisch «malerische», die eigentliche Farbenkomposition ist keineswegs Crivellis Stärke; der Sohn der blühenden, halb orientalischen Kaufmannsstadt Venedig begnügte sich mit dem Effekt einer harten, handgreiflichen Pracht, der er durch eine sehr solide Technik größte Dauerhaftigkeit zu verleihen vermochte. Handgreiflich im wörtlichen Sinne sind z. B. die aufgesetzten Gipsschmuckteile auf seinen Bildern, Matteo vermeidet sie durchaus, weil sie die malerische Einheit zerreißen. Er ist Sienese und das will in seiner Zeit heißen: nur ein Provinzmaler. Aber jeder sienesische Künstler hat eine lange, edle Tradition hinter sich, und eben das fehlt Crivelli. Matteo läßt gewiß als Zeichner die scharfe Sicherheit des Stils vermissen, die sich der Venezianer im paduanischen Schulkreis aneignen konnte. Es fehlte ihm wohl auch als Menschen an dem Selbstvertrauen, das die Werke der robusten «Miles» Crivelli förmlich zu atmen scheinen! Und doch war der zurückgebliebene, von seinen geringen Lehrern nur wenig geschulte, formenschwache Sienese innerlich der größere Künstler! Die Feinheit und die Kühnheit seiner Farbenakkorde ist aus der Tiefe einer malerischen Phantasie geboren. Auf die Kindermordbilder und das Hieronymusgemälde, worin sich das koloristische Genie Matteos am freiesten ausspricht, seien denn auch die modernen Maler mit Nachdruck hingewiesen! — In dem Raffinement, mit dem die beiden Künstler altertümliche Starrheit mit quattrocentistischer Geziertheit, asketische Dürre mit Farbenpracht verschmelzen, hierin kommen sie offenbar einer bestimmten Modeströmung der Zeit entgegen. Diese Modeströmung ist aber nur aus jener Periode zu verstehen. Man

sollte sich hüten, so unbedingt wie ein jüngst verstorbener Kunsthistoriker, in solche Werke moderne und schlechte «Decadence» — Empfindungen und - Stimmungen hineinzudeuten. Daß unser Matteo als Mensch allerdings ein kurioser Kauz gewesen sein muß, das bekunden seine Werke mit einer deutlichen Sprache.

Zu den faszinierenden, im besten Sinne des Wortes, gehört die merkwürdige

«Madonna in der Landschaft»

in der Akademie von Siena (Nr. 283, Abb. Jacobsen, Tafel XXIII.) Das Bild ist schlecht erhalten und noch schlechter in einer dunklen Kammer aufgehängt, daher pflegt es den meisten Besuchern der Galerie zu entgehen. In besserem Zustande und bei wirkungsvollerer Aufhängung wäre es wohl zu einer gewissen Berühmtheit gelangt, zumal auch der Rahmen alt und schön ist. Die Madonna ist hier nur in Halbfigur gegeben. Ein blauer, grüngefütterter Mantel liegt um ihr Haupt und fällt über das verschleierte blonde Haar auf die Schultern und um das braunviolette, reiche Gewand. Es ist die witwenhaft ernste Tracht, die fast alle sienesischen Marien tragen, während man in Florenz viel öfter der Maria den Mantel auf die Schultern sinken läßt und das Haar unter dem weißen Schleier sichtbar macht. Matteos Madonna hat ein schmales langes Antlitz, dessen Teint sehr gegen die rosig überhauchten Milchgesichter Neroccios absticht. Sie ähnelt durchaus der Magdalena auf dem Barbarabild zu S. Domenico. Offenbar hat der Maler hier dasselbe Modell gehabt. Auch der Jesusknabe, den sie auf ihrem Knie hält, ist leicht verhüllt. Er ist häßlich und hat brandrote Haare. Beide, Mutter und Kind, blicken den Beschauer an, wie fast alle Madonnen Matteos es tun. In ihren Mienen liegt nicht jener Ausdruck eines unbestimmten Sinnes, der still mit sich beschäftigt ist, wie bei den Madonnen und Jesuskindern eines Filippo Lippi und Lorenzo di Credi. Auch blicken sie nicht so traumbefangen vor sich hin, wie wir das bei Neroccio und Francesco finden. Sie sind vielmehr für den Beschauer da und erwarten stumm seine Verehrung. Nichts bescheidenes liegt in diesem Blick, nur verschlossenes, unnahbar kühles. Es ist der uralte byzantinisch-sienesische Blick der «Madonna degli occhi grossi», wie wohl die naiven Beschauer nicht ohne Schauder jenen Typus der Mutter Gottes zu bezeichnen pflegten, die mit großen, prüfenden Mandelaugen unverwandt auf die Gläubigen sieht. Soweit ist unser Bild hoch altertümlich. Aber an Stelle des Goldgrunds, der die Erscheinung der mütterlichen Jungfrau sogleich aller Daseinsmöglichkeit entrückt, dehnt

sich diesmal hinter ihr eine nächtige, phantastische Landschaft in die Tiefe. Der schwarzblaue Polarnachthimmel, in dem kleine, weiße Wölkchen schwimmen, hellt sich dämmernd in der letzten Ferne am Horizont auf. Ist es ein Meer mit vielen Felseninseln, die wie Eisberge darin schwimmen und sich magisch hintereinander schieben? Man denkt besser an die reizvolle Verschlingung von Küste, Insel, See und Meer, wie sie am Golf von Pozzuoli bei Neapel erscheint. Es besteht hier ein geistiger Zusammenhang zwischen Gestalt und Landschaft, dem sich kein Empfindender ganz entziehen kann, eine geheimnisvolle Verwandtschaft. Hierin unterscheidet sich dieses Bild prinzipiell von allen Landschaftsmadonnen des Filippo Lippi, Baldovinetti, Verrocchio, Credi, auch des Francesco di Giorgio und Botticelli, von dessen früher Chigi-Madonna in Rom Francescos schöne ›Maria mit dem Engel‹ in der Akademie abhängig erscheint. Wo dieses neue Stimmungselement bei Matteo vorhanden ist, trägt es wesentlich bei zu dem persönlichen Zauber, der das Antlitz der Maria und des Kindes umgibt. Es ist bemerkenswert, daß man sich angesichts dieser aus magischer Landschaft heraustäumenden Jungfrau an Leonardos Mona Lisa im Louvre oder an Verrocchios sogenannte Ginevra de' Benci in der Liechtenstein-Galerie zu Wien erinnert fühlt. Die eigentümliche Romantisierung des Porträts, wie sie uns bei den beiden großen Florentinern begegnet, hat ihr Gegenstück an dieser Behandlung des Gnadenbildes, worin die neue Wirklichkeit noch die absolute Idealität des Goldgrundes[78] vertreten soll. Eben dieses Schwanken zwischen Idealität und Realität ist im tiefsten Wesen romantisch. —

Ein anonymer Dichter[79] besingt Matteo als den Maler weiblicher Schönheit mit den Worten:

Quando Matteo aperse la sua larga vena
D'ingegno, et mosse el suo leggiadro stile
Quale sola in ciel retrasse alma et serena
Tolse ogni loda alla famosa Helena
Di Zeusi et alla dolce effigie humile
Di Appelle in Cytharea, ch'ogni altra vile
Pictura esser demonstra et d'error piena.

Perchè tacendo parla, ascolta e porge
Conforte al mio martyr col sua virtute,
Qualhora a contemplarla el cor si pone.
Ma se aggiungnea alle dipinte forse
La voce, el respirar, non piu compiute
Sue voglie obtenne mai Pygmaleone.

Haben wir danach an bestimmte Porträts [80] unseres Malers zu denken, oder meint der Dichter damit nur die stets individualisierten Köpfe seiner Madonnen, heiligen Frauen und den feinen, porträthaften Zauber, der ihnen eigen ist? Wir glauben das letztere und möchten den sprunghaften Uebergang von einer Nuance zur andern durch Modellwechsel erklären. Auch muß hier wiederholt werden, daß Matteo in einigen seiner Madonnen wahrscheinlich seine erste, und in einigen anderen seine zweite Frau wiedergegeben hat. Natürlich war er aber bei diesem Anschluß an ein Modell durch die Heiligkeit des darzustellenden Gegenstandes gezwungen, die Aehnlichkeit zu verhüllen und sie der konventionellen Typik zu nähern, welche für Madonnenbilder gebräuchlich war.

Die Felsenlandschaft gibt uns noch eine Frage auf: ist sie ein originales Motiv Matteos, oder ist er dazu von außen angeregt? Auch Francesco di Giorgio bringt bisweilen einen bewachsenen Fels; z. B. auf dem Bilde der «Geburt» und auf dem der «Madonna mit dem Engel» in der Akademie. Am meisten jedoch frappiert die Felsenlandschaft in Matteos großem Triptychon der Capella Bandinelli-Placidi zu S. Domenico in Siena (Abb. Tafel XI), dem wir uns jetzt zuwenden. Kommt man aus der nebenan gelegenen Kapelle und hat in ihr das Gemälde der heiligen Barbara betrachtet, so erstaunt man nach der silberhellen Vision der graziösen Heiligen und ihrer schönen Begleiterinnen über diesen asketisch-düsteren, «furchtbar prächtigen» Anblick. Der Künstler ist inzwischen in die Periode seines realistisch chargierenden Stils eingetreten.

Im Mittelbild Maria thronend, auf weinrotem Teppich, wenig reizvoll, aber viel plastischer behandelt als die «Schneemadonna», der sie doch im Ganzen nachgebildet ist. Das häßliche, auf ihrem Knie balancierende Kind umklammert ihre Hand. Zwei Engel in grüngoldenem und rotgoldenem Gewande halten knieend schwere Kandelaber, aus denen es feuerrot auflodert. Sechs bekränzte Mädchenengel stehen flüsternd um die Thronende. Von einem sieht man nur das halbe Auge und das Haar mit dem Kranz: das ist wieder so eine Mystifizierung des Beschauers, wie sie Matteo in den 80er Jahren liebt. Ein anderer Engel umfaßt seinen Nachbarn und drückt seinen Arm mit einer fragenden Miene; zwischen beiden findet keine «heilige Unterhaltung» statt, sondern ein ziemlich profanes Getuschel, wie es scheint. Der Boden ist steinig, spärlich bewachsene Erde, nicht ein kühles Marmorpaviment wie in früheren Gemälden Matteos. Zwei Engel flattern zu Häupten Marias in der schwarzblauen Nacht; sie halten Flammenhörner in der einen Hand und heben mit der anderen gemeinsam die Krone über der Himmelskönigin. Auf dem rechten

und linken Flügel wenden sich zwei düstere heilige Männer der Thronenden zu. Zur Rechten kniet St. Johannes der Täufer, ein finsterer Asket mit langem Bart und Haar, von knochendürrer Magerkeit, eckig bewegt und unfrei wie zwischen zwei Wände gepreßt; so recht für den verhärteten Archaismus unseres Meisters bezeichnend. Ihm gegenüber blickt Hieronymus inbrünstig auf, eine hagere, aufgereckte Gestalt in grauem Büßerkleid, gleichfalls auf den Knieen, doch mehr von vorn gesehen. Er hat den Kruzifixus in der Hand. Neben ihm, an dem braunen Felsen flammt das Feuerrot des Kardinalshutes auf. Dahinter ragt der steinige, mit hohen Bäumen bestandene Berg in die Höhe. Ganz anders ist die Landschaft des Johannes-Flügels. Auch hier steigt der bewachsene Fels zum Himmel an. Aber daneben führen hohe Pinien, Seen, Inseln mit Häusern darauf, eine befestigte Stadt mit roten blitzenden Dächern das Auge horizontal in die Tiefe, die weit in der Ferne von Hügelketten abgeschlossen wird. Sieht man diese Landschaft flüchtig, so denkt man an Lionardos Felsgrotten-Landschaft auf dem Londoner und auf dem Pariser Bilde der Madonna. Dieser besondere Eindruck mag bald zurücktreten, aber während man die außergewöhnliche Landschaft des linken Flügels zur Not auf eine von Filippo Lippis drei Madonnen im Walde (Berlin und Florenz, Akademie) empfangene Anregung zurückführen kann, wird man von der des rechten stets wieder an oberitalienische Vorbilder erinnert. In der Tat bietet sich dafür eine zwanglose Erklärung. Man weiß, daß Liberale da Verona und Gerolamo da Cremona sich in Siena während der 70er Jahre aufhielten. Von ihnen stammen die berühmtesten Choralbücher der Dombibliothek. In diesen und in den Tafelbildern der beiden Meister kommen verschiedentlich derartige Felsenlandschaften vor. Daß darin die Quelle der Anregung für Matteo und Francesco (vgl. auch Benvenutos Pietà in S. Domenico) zu suchen ist, wird noch wahrscheinlicher, wenn sich auch im übrigen Einflüsse der beiden Lombarden nachweisen lassen. Und in der Tat scheint Berenson dafür ein Argument in Reigate gefunden zu haben. Es ist eine Tafel, die eine Szene der Petrus-Legende darstellt und Berenson schrieb sie mit überzeugenden Beweisen dem Gerolamo da Cremona zu. In einer Frauenfigur glaubte er eine große Aehnlichkeit mit der Art des Francesco und des Neroccio zu bemerken[51]. Bald darauf veröffentlichte Schubring eine Petrus-Predella in Berlin (K. Fr.-Mus.), die offenbar mit der amerikanischen Tafel zusammengehört. Für ihn war die Uebereinstimmung mit sienesischer Kunst so groß, daß er Berensons sorgfältige Attribution preisgab, und hier die Hand Francescos oder gar die eines dem Matteo nahe stehenden Künstlers erkennen wollte. Wir meinen, daß Berenson hier

richtiger gesehen hat. Mit Matteo oder Francesco hängt die Berliner Tafel direkt keineswegs zusammen; sie ist nur ein Dokument mehr für den starken Eindruck, den Liberale und Gerolamo auf die alternde sienesische Kunst gemacht haben. Und bekamen die Sienesen auch die dürren, herben Gestalten Liberales auf seinen Tafelbildern zu Gesicht, so mußte sich gerade ein Matteo dadurch in seinen eigensten Gewohnheiten bestärkt fühlen. Eine Gestalt wie die Johannes des Täufers und das Heiligen-Brustbild der Sammlung Berenson kommen dafür besonders in Betracht. Mr. Mason Perkins glaubte darin «ferraresisches» Gepräge zu sehen.

Der Rahmen und die Predella zu unserem Triptychon sind leider verloren. Die Lünette mit der «Anbetung der Hirten» (Abb. Jacobsen, Tafel XXXVI) wanderte zusammen mit der «Madonna della Neve»[85] des Gerolamo di Benvenuto (1508) aus der Kirche S. Domenico in die Akademie von Siena. Hier ist sie fälschlich mit jener Schneemadonna vereinigt. Sie zeigt Matteos naturalistischen Stil, und hängt in allem so eng mit den in S. Domenico verbliebenen Hauptteilen des Triptychons zusammen, daß die Zugehörigkeit für uns außer Frage steht. (Auch die Maße stimmen dazu.) Joseph hat sich in echt italienisch-legèrer Haltung vor dem Gitter eines Stalles zum Schlafen hingesetzt, der in antiken Baureste aufgeschlagen ist. Die Tiere sehen aus dem Stalle zu, wie Maria betend vor ihrem Kinde kniet, und zwei Hirten — die wie calabrische Briganten aussehen — sind neugierig soeben hinzugekommen und knieen nieder.

Das große Altarwerk ist in einem fragmentarischen und verwahrlosten, zum Teil durch Brandspuren entstellten Zustande, so daß man es nicht mehr leicht genießen kann. Sicher war es eins der schönsten Werke Matteos und überaus bezeichnend für seine Entwicklung[86].

In nächstem Zusammenhang mit diesem Triptychon stehen einige Madonnenbilder, bei deren Aufführung wir auf das zurückverweisen, was über die Werkstattbilder Matteos im 3. Kapitel gesagt ist.

1) Die Madonna mit Hieronymus, Bernhardin und zwei Engeln (Sammlung Cagnola, Mailand; Abb. Jacobsen, Tafel XXX). Das gedunsene, fette Kind hier besonders unangenehm.

2) Die koloristisch sehr feine, ganz eigenhändige Madonna mit Johannes dem Täufer, Hieronymus und zwei Engeln[87] (S. Sebastiano degli innocenti, Sakristei[88]; Abb. Jacobsen, Tafel XXIX). In ovalem Format, keineswegs erst später so zugestutzt, wie L. Olcott will. Das Kind hat einen riesigen Hinterkopf. Es spielt mit dem Ring der Mutter, einer feinen, blonden Magdgestalt, die diesmal den Blick bescheiden senkt.

Die zwei senilen Heiligen blicken gestikulierend über ihre Schultern. Zwei ziemlich fatal aussehende Engel erscheinen über ihren Köpfen. Die Darstellung ist trotz der störenden Züge nicht reizlos und gewinnt ungemein durch die Farbe.

3) Gleiches gilt auch von der sehr wohlerhaltenen Madonna in S. Eugenia vor Porta Pispini bei Siena (Abb. Jacobsen, Tafel XXV), welche gleichfalls auf der Mostra zu sehen war. Das Bild steht der Cagnolamadonna sehr nahe. Das emailartig feste, dabei in durchsichtigen Schatten modellierte Inkarnat ist nach der Photographie nicht genug zu würdigen. Auf das Farbenensemble (Gold, Schwarz, Zinnober, Kirschrot, Weiß und Blond) ist wieder aller Nachdruck gelegt. Wir haben es hier mit einem kleinen maltechnischen Meisterwerk zu tun, und gerade der an der Qualität solcher Bilder erzogene Bild wird

4) das in der sienesischen Akademie befindliche Gemälde der zwischen vier Engel und vier Heiligen thronenden Madonna (Abb. Jacobsen, Tafel XXIV) nur als ein teilweise eigenhändiges Werk gelten lassen. Es stammt wahrscheinlich aus der Kirche S. Alberto des Carmineklosters[89]. Das Bild ist ein gutes Beispiel für den (relativ) naturalistischen und grotesk chargierenden Stil, dem Matteo in den 80er Jahren huldigte. Die Madonna ist eine unschöne Wiederholung der Schneemaria, sie hat den unangenehmen, fast scheinheiligen Ausdruck, der sich in den früheren, aus den 70er Jahren stammenden Werken dieses Künstlers niemals findet. Das Kind ist robust und hat brandrote Haare. Cosmas und Damian können sich schwerlich neben Laurentius und Catarina auf der Schneemadonna halten. In dem schreienden, kaltbunten Kolorit herrscht ein hartes Rot vor, die Lieblingsfarbe des Matteo und des Francesco di Giorgio. (Man vergleiche von dem letzteren die «Krönung der Mariae» und die kleine, reizende «Verkündigung» in der Akademie.) Daß wieder einmal der Goldgrund auftaucht, entsprach wohl dem Wunsche der Besteller. Die vier Engel hinter dem Throne sind ziemlich korpulente Mädchen und sehen wie die Schwestern der Engel auf dem Madonnenbilde von S. Eugenia aus. Die beiden mittleren halten die (jetzt verlöschte) Krone über dem Haupte der Jungfrau[90]. Eine von ihnen macht mit Blick und Handbewegung auf einen etwas fragwürdigen «Witz» aufmerksam, der wieder so recht für Matteo bezeichnend ist: in die Schalen auf der Lehne des Renaissancethrones haben sich zwei geflügelte Puttenköpfe niedergelassen, wie Vögel etwa, die sich baden. Der Sebastian zur Linken mit der Märtyrerkrone in der Hand ist ein unreifer Jüngling, gefälliger sein Gegenüber, St. Galganus, ein blutjunger, blonder Ritter mit anmutig geschwellten Backen und keck in die Hüften gestemmtem

Arm. Von den beiden Knieenden zeigt der hl. Damian porträthafte Züge. Gerade an ihm aber machen sich Schülerhände sehr bemerkbar; man beachte z. B. die wie abgeschnürten Handgelenke!

Dem Typus dieser Maria sehr nahe steht

5) eine kleine Madonna bei Conte Tolomei in Siena, an der L. Olcott mit Recht jene «Vitalität» vermißt, die frühere Werke Matteos in relativ höherem Grade aufweisen. Ferner

6) eine schlecht erhaltene Madonna in Köln im Wallraf-Richartz-Museum, die zum großen Teil eigenhändig ist.

Die Madonnenmalerei Matteos ist ein Hauptzweig seiner Produktion. Wir wollen sie daher bis zum letzten Werk verfolgen, um dann der übrigen Tätigkeit des Malers zu gedenken. Vorher sei nochmals betont, daß Matteo am Ende der 80er Jahre zur Ruhe und zur Verhaltenheit seiner frühen Werke zurückkehrte.

Die bereits erwähnte, mit 1491 datierte Lünette über dem «Kindermord» in S. Maria dei Servi (Abb. Tafel XV) zeigt diesen Umschwung deutlich. Im übrigen ist sie eine ziemlich flüchtige, anspruchslose Arbeit. Zu Füßen der ernsten, schlichten Maria knieen die beiden Stifter, Mitglieder der Spannocchi Familie, mit ihren Schutzheiligen[91]. Das nackte Kind wendet sich dem älteren von ihnen lebhaft zu. Zwei Engel mit Blumenzweigen stehen dahinter. Eine weite Ebene dehnt sich in die Tiefe. Das Bild teilt die gereifte Natürlichkeit und den Verzicht auf gewaltsame Effekte mit der Darstellung der Strage darunter. Von gleichem Ernst und vielleicht das beste von den großen Gemälden Matteos, in denen er die thronende Maria verherrlicht, ist die stattliche, leider zum großen Teil mit Gazestreifen verklebte Tafel in der Kirche von Montepescali (bei Grosseto, Maremma), worauf neuerdings Guido Cagnola[92] hingewiesen hat. Sie enthält weder ein Datum noch den Namen des Künstlers, gehört aber, wie wir glauben, der spätesten Zeit Matteos an, was vor allem aus der engen Verwandtschaft mit dem datierten großen Altar in Borgo San Sepolcro hervorgeht (s. u.). Der Thron steht hier wieder auf einem hohen, mächtigen Marmorpiedestal, er ist aber tief nach hinten gerückt. Die stark perspektivische Anordnung der Figuren entspricht dem wieder erwachten Raumbewußtsein, das in den sicheren Spätwerken des Künstlers auftaucht. Ueber diese Figuren selbst hat Matteo noch einmal allen Reiz ausgegossen, dessen er fähig ist. Berühmt im Dorf ist die Santa Lucia, nach der das Bild genannt wird. Sie kniet rechts auf dem abgestuften Marmorboden zu Füßen des Thrones und hält die Schale graziös in der Hand. Ihr Kleid ist blaßorangefarbig, ihr Mantel grün. Magdalena mit dem feinen Salb-

gefäß kniet ihr gegenüber. Sie hat lange, blonde Locken; Matteo ist nicht müde geworden, diese blonden Köpfe unter den sienesischen Damen mit zärtlichem Pinsel zu verklären. Es war ersichtlich die damalige Modefarbe. Weiter in der Tiefe halten Sebastian und Rocchus Wache, dieser in kurzem, grünem Gewand und violettem Mantel. Maria ist in einen goldenen Mantel und ein blaues Gewand gekleidet. Ihr Gesicht zeigt jenen Schnitt, welchen wir in den Spätwerken Matteos fanden, aber ins Monumentale abgewandelt. Fünf Engel erscheinen hinter ihr. Der Goldgrund schimmert um ihr Haupt; hiemit hat Matteo wohl dem Wunsch der bäuerlichen Besteller entsprochen.

Kleine Madonnentafeln von besonderem Wert lassen sich hier zwanglos angliedern. In ihnen findet wohl die Idee der Donna angelicata innerhalb der Werke Matteos und der sienesischen Kunst überhaupt die reifste Form. Freilich sind Neroccios Madonnen sympathischer und graziöser, aber auch längst nicht so repräsentativ. Matteo war von der Stufe des Kindermordbildes in S. Agostino zu der Stufe des für die Servi gemalten fortgeschritten, und nach dem Kokettieren mit einer «interessanten Häßlichkeit» und mit allerhand geschmacklosen Einfällen hat sich nun in seiner Kunst der sanfte Abglanz einer ätherischen, rührend müden Schönheit herausgeklärt. An diesen Typus denken wir am liebsten, wenn wir uns der mannigfachen Erfindungen Matteos erinnern. Auch darin ist er zu dem Ideal seiner besten Zeit (der 70er Jahre) zurückgekehrt.

Die drei Bilder der sieneser Akademie (Nr. 400, 280, 399[93]; Abb. Jacobsen, Tafel XXIII) zeigen das große, mondscheinmilde Mariengesicht, das ihm vorschwebt. Alle drei gehen wohl auf dasselbe Modell zurück. Sie wirken durch die prachtvolle Bereitung der Nimben, des Goldgrundes, der Brokatstoffe und durch das reichliche Schwarz, Weiß und Blond überaus vornehm und sind als wahre Meisterstücke einer subtilen Temperamalerei zu schätzen. Ihre schönen, alten Rahmen enthalten die Wappen der Familien, für deren Hausandachten sie bestimmt waren. Das dritte (Nr. 399) ist übrigens nur zum Teil eigenhändig.

Zum Schluß verdient noch Erwähnung das schöne Madonnenbild der Galleria Morelli in Bergamo (Madonna, Katharina, Sebastian und zwei Engel; Abb. Jacobsen, Tafel XXX) und das der Sammlung Liccioli in Siena (Abb. Tafel IX). Auf dem letzteren halten zwei «santi innocenti» den nackten Knaben in einem Tuch, und die Mutter faltet die Hände davor; Raphael und Sebastian erscheinen über ihren Schultern, Tobias und ein «innocente» neben ihren Armen. Diese Madonna ist wohl Matteos letzter «Effort», ihr schlichtes Antlitz er-

hält eine gewisse Macht durch die breite Modellierung. Im übrigen gleicht sie der Madonna in Bergamo und Montepescali, der Spannocchimadonna und der Assunta in Borgo San Sepolcro.

Soviel von Matteos Madonnenbildern. Bei der reichlichen Produktion darf man staunen, daß sie so abwechslungsreich ausgefallen sind. Immerhin gibt es noch andere Werke von größerem Interesse, die Matteo in seinen letzten 15 Jahren geschaffen hat.

Gleich nach der Strage entstand die samische Sibylle des Paviment (Abb. Tafel XII). Sie ist mit 1483 bezeichnet, und wir wissen, daß Matteo dafür im Jahre 1483 eine Zahlung erhielt. Sie steht in dem etwas unsicheren Kontrapost, der für Matteo und mehr noch für Francesco di Giorgio charakteristisch ist. Dem Standbein entspricht die erhobene Schulter und der gehobene Arm auf derselben Seite, während Schulter und Arm auf der Seite des Spielbeins herabsinken. Der Kopf ist ebenfalls in der Standbeinseite gewendet. Dieser Mangel an innerem Ausgleich und an Gleichgewicht gibt der Gestalt einen eigentümlichen, paßgangartigen Rhythmus, der ohne Frage gotisch ist, aber auch an Francescos «Rotationsmotiv» anklingt. Um die Glieder der jugendlichen, mädchenhaften Gestalt flattert ein reiches bauschiges Gewand. In der linken Hand hält sie das aufgeschlagene Buch. Sie hat darin gelesen, aber fortgerissen in der Richtung der eigenen Gedanken starrt sie jetzt über das Buch hinweg ins Leere. Immer wieder überrascht uns die gedankenvolle, sensible Art, mit der Matteo und die meisten Sienesen bald pathetische, bald kontemplative Seelenstimmungen und -schwingungen festhalten und verstehen, solange und soweit sie nicht Lust am Wunderlichen und mangelhafte Formkenntnis zu allerhand Verzerrungen und Fehlern treibt.

Der Sebastian, ein hohes Schmalbild der Londoner National Galerie (Abb. Tafel XII), wohl der Flügel eines mehrteiligen Altarwerks, erinnert in der Stellung an die Sibylle des Dompaviments. Matteo verleiht dem Körper denselben Rhythmus der Ponderation, aber er mildert hierin das Gegensätzliche. Er steht riesengroß, von vielen Pfeilern durchbohrt, im Vordergrund einer dünnbewachsenen, umbrisch anmutenden Landschaft, worin blaue Seen zwischen grünen Matten leuchten. Die Füße sind unverkürzt gegeben, und dementsprechend beide Arme sorgfältig in die Ebene gedrängt. Die alte, primitive «Raumscheu» (Riegl), die sich in der sienesischen Kunst «wie eine ewige Krankheit» forterbt, möchte dem Auge allen Tiefenanstoß ersparen. Um so mehr verdient es Beachtung, daß Matteo trotzdem ein guter Zeichner und ein recht genauer Kenner des menschlichen

Körpers ist. Vor dem Fond eines blauen Himmels, welcher eigentlich nur den Goldgrund ersetzt, entfaltet hier die Zeichnung der Körpers einen feinen Schwung, sie gibt dem Körper eine sanft schwebende Bewegtheit, die entfernt an Botticelli gemahnt, obgleich dessen Sebastian in Berlin (K. Fr.-Mus.) gerade das besitzt, was Matteo, der Maler zartester, hellster Modellierung, vermeidet: «taktil values» (Berenson). Das Antlitz dieses sonderbaren Heiligen ist bewegt von jenem starren, schmerzverzerrten Lächeln, das wir bei Matteo kennen. Zwischen die schweren, kupferroten Haare und den darüber schwebenden metallenen Heiligenschein haben zwei fliegende Engel schnell die dem Heiligen gebührende Krone gezwängt, das ist eine von den bizarr-naiven Ideen des Künstlers, die eher einem nordischen Meister als einem Toskaner aus der Zeit des Lionardo anstehen würde. Das Kolorit ist wieder von einer starken, doch feinen Farbigkeit, wofür die korallenroten Blutstropfen auf dem warmen, hellbräunlichen Fleischton charakteristisch sind. —

Nachdem wir bereits Matteos Madonnenideal hinreichend kennen gelernt haben, fragen wir, wie er sich den sienesischen Christustypus denkt. Antwort hierauf gibt uns zunächst eine tiefernste Pietà, welche die Lünette zu Francescos «Geburt» in S. Domenico bildet (Abb. Tafel XI) und wohl gleichzeitig mit dieser entstanden ist[94]. Der entblößte Leichnam wird von zwei Engeln aufrecht aus dem Grab gehalten. Um das Magere zu betonen hat ihn Matteo möglichst mit Schatten durchsetzt. St. Michael und Maria Magdalena wohnen der tragischen Schaustellung knieend bei. Man möchte diesen Christus mit dem der Pietà Benvenutos in derselben Kirche vergleichen, und erinnert sich dabei an die bekannte Geschichte von Donatellos und Brunelleschis Kruzifixus. Matteos Christus mit dem fein und scharf geschnittenen Gesicht, über dem der Tod jetzt nur wie eine Betäubung ruht, ist ein Aristokrat, Benvenutos Christus ein derber, vom Tode entstellter Bauer. An dem Michael hat der Maler wieder sein, von dem Kindermordbilde der Agostinokirche her bekanntes technisches Meisterstück eines silbernen, mattleuchtenden Panzers gegeben.

Viel später entstanden, aber ebenso bezeichnend ist das kleine, viereckige «ecce homo»-Bild der Londoner National Galerie (Abb. Tafel XII). Ein großer Christuskopf erscheint vor blauem Grund, den eine rosa Inschriftsstreifen umrahmt. Die Brust und die darüber zusammengelegten Hände sind vom Rahmen überschnitten. Ein grasgrüner Dornenkranz ruht auf dem kupferblonden Haar, das sorgfältig gekämmt auf die Schultern sinkt. Der runde, weich und voll

gezeichnete Kopf repräsentiert in der abstrakten Reinheit der Linien, den durchsichtig hellen Schatten, den hohen Augenbrauen, den geschlitzten Augen, dem langen geraden Nasenrücken und endlich in dem ein wenig verzeichneten, feinen, dünnlippigen Mund noch einmal den uralten Kanon der sienesischen «maniera greca». —

Im Staatsarchiv von Florenz befindet sich die bereits erwähnte Urkunde vom 9. Juli 1487, wodurch Matteo vertragsmäßig zu dem Hochaltarbild für die Kirche Santa Maria dei Servi in Borgo San Sepolcro angewiesen wird. Die Mitteltafel soll (nach der vorher eingereichten Skizze) «die Assumptio beatae virginis» darstellen, «cum apostolis et monumento, et angelis elevantibus eam et Deo patre[95] supra ipsa existente; ita latere dextro, cum Petro et Paulo, at sinistro Johanne Baptista et beato Filippo ordinis Servorum». Soweit ist das Bestellte erhalten und in gutem Zustande, doch ist an Stelle des gewünschten Petrus eine Santa Lucia getreten. Je zwei der Heiligen sind auf den beiden Flügeln dargestellt. Hinzugefügt ist noch die Verkündigung in kleinen Rundfeldern darüber. Die Predella dagegen, die nach der Bestimmung des Dokuments die Geschichte der Jungfrau Maria schildern soll, fehlt[96], auch hat W. Bombe ein Gemälde der Rückseite nicht finden können[97]. Auf dieser hatte Matteo nämlich der Instruktion gemäß die Kreuzigung in grüner Erde zu malen. (Leider war es unmöglich, eine genügende Reproduktion des wichtigen Bildes zu beschaffen. Vergl. aber Anm. 97.)

Das Altarwerk stellt in keinem Sinn eine Wiederholung der «Gürtelspende» in London dar. Wir haben es hier mit einer neuen Verschmelzung umbrischer und sienesischer Eigenart zu tun, und erkennen jetzt um so klarer, daß Matteo durch die Kunst seiner Landsleute stets die besten Anregungen erfuhr. Die umbrische Malerei war seit der Entstehungszeit des Londoner Bildes von der älteren Richtung der Boccati und Buonfigli über Fiorenzo di Lorenzo zu der jüngeren des Perugino, Pinturicchio und Spagna fortgeschritten. Das neue Gefühl für unbewegtes, gleichsam lautloses Ruhen der Teile in einer konfliktlosen Harmonie des Ganzen hatte in Umbrien auch das Assuntathema neu redigiert. Viele Gemälde dieses Gegenstands von Perugino und seinen Schülern sind dafür Zeugnis. In der Kirche S. Chiara zu Borgo San Sepolcro befindet sich solch eine Assunta, die von Berenson z. T. dem Perugino zugeschrieben, im Cicerone dagegen als ein Werk des P. A. Dei bezeichnet wird. Matteo hat sie ohne Frage gekannt. Die Engel neben der Mandorla stehen dort isoliert und ihre Zahl ist im Vergleich mit früheren Bildern der Umbrier vermindert. Ihre Gruppe bildet eine sanfte Kurve,

welche gegen die Kurve der auf der Erde Stehenden schwingt. An Stelle des heftigen Schwebens und Flatterns, das in der sienesischen Schule so beliebt ist und von Melozzo zu höchstem Leben gesteigert wird, begegnet uns hier ein ruhiges, friedliches Stehen auf Wolken, die sanft im Aether schwimmen. Matteo hat nun das übernommen, während er die überlieferten drei Chöre der Erzväter und der Christusglorie aus der sienesischen Fassung beibehielt. Seine Komposition hat mit diesem Anschluß an den neuen Stil seiner Landsleute unendlich an Klarheit und Gemessenheit gewonnen, und das sienesische Gefühl für Symmetrie und Frontalität geht ja gerade hiemit sehr wohl zusammen. Einen relativen Gegensatz dazu bilden aber die vor dem breiten Sarkophag versammelten Apostel. In ihrem scharfen Gepräge und heftigen Agieren tritt wieder Matteos chargierender Realismus hervor. Diese Männergestalten machen einen sonderbaren Eindruck. Im Anblick dieser fleischlosen Gesichter, dieser eckigen Bewegungen, dieses steifen Gehens mit geraden und durchgedrückten Knieen, das doch etwas schleichendes an sich hat, unter dem Eindruck dieser grimassierenden Mimik, dieser schroffen Gesten muß man unwillkürlich wieder an nordische Kunst denken. Matteo hat hier offenbar das Beste geben wollen, was er besaß. Es dürfte schwer und auch nutzlos sein, ihm direkte Entlehnungen nachzuweisen. Man möchte sonst an Roger van der Weyden denken, z. B. an den Johannes der «Kreuzabnahme» in Florenz, oder an das «Abendmahl» des Justus von Gent in Urbino, und besonders lädt zum Vergleich der Franzose Nicolaus Froment (= Frumenti), von dem ein Triptychon aus dem Jahre 1461 in den Uffizien zu sehen ist. Seine grimassierende Art hat sicher ihren Eindruck auf Matteo gemacht, falls dieser Werke von ihm kannte. Es läßt sich auch eine Vermittlung durch nordische Kupferstiche und Holzschnitte denken[98]. Aber bestimmte Spuren eines Bezugs aus nordischer Kunst lassen sich schwerlich bei Matteo feststellen und es genügt wohl, wenn wir auf die Richtung hinweisen können, in der Matteo wesentliche Bestätigungen und Bestärkungen seiner eigenen Absichten entdeckt haben könnte.

Nicht mehr das Gold bildet in diesem Gemälde den Hintergrund, sondern die Atmosphäre in einem blaugrünen Ton, der sich gegen den tiefen Horizont aufhellt. Rechts in einer weiten Ebene, wie sie sich zwischen Anghiari und San Sepolcro ausdehnt, erhebt sich eine befestigte Bergstadt. Das Kolorit ist eine Meisterleistung. Im Hauptbild geht es von Rot nach Gelb über Orange, nach Blau und Grau über Violett; das sind aber durchweg mehr oder weniger verblichene, lichte Pigmente, die stets ohne Mitteltöne nebeneinander gesetzt sind. Hier zwar, in der Mitteltafel,

ist die Farbigkeit etwas kräftiger, an den Flügelbildern dagegen und an den oberen Randfeldern haben wir Hauptproben der raffinierten Hellmalerei Matteos: rechts eine Symphonie von Hellrosa, Hellviolett, Weiß, Hellblond und Gold auf zartem graublauem Grund, und links klingen Schwarz, Hellgrün und Hellviolett zusammen. Die Zeichnung ist von der auserlesenen Reinheit und Schärfe, die wir von unserem Künstler erwarten, wo er etwas besonders Gediegenes leisten will.

---

Haben wir damit die nicht unbeträchtliche Reihe der Werke des Matteo da Siena durchwandert[98a], so erhebt sich zum Schluß noch einmal die Frage nach der absoluten und historischen Bedeutung seiner Kunst überhaupt. Daß diese beiden Wertklassen wohl zu unterscheiden sind, lehrt wieder unser Fall eindringlich. Kunsthistorisch genommen ist Matteo ein offenbar zurückgebliebener Meister, dessen Werke nur für den von Belang sind, welcher die verspätete Entwicklung der umbrischen und sienesischen Lokalschulen und ihre Verschmelzung untersucht. Wer aber in dem weiten Umkreis der geschichtlichen Kunstproduktion nach dem sucht, was für die gegenwärtige, die moderne Kunst und für den modernen Geschmack fruchtbar erscheint, ohne sich im übrigen um die geschichtliche Stellung des Gefundenen zu kümmern, der wird bei dem Provinzmaler Matteo viel Anregung finden. Das gilt vor allem von seinen koloristischen Fähigkeiten. Und wer mit psychologischem Interesse auf den Menschen sieht, welcher hinter den Werken steht, wird Matteo zwar nicht überschätzen, aber als merkwürdige und sympathische Persönlichkeit von fast «modernem» Schlage begrüßen.

Es ist verwunderlich, daß sich die sogenannte praeraphaelitische Geschmacksrichtung in England zur Zeit ihrer Hauptblüte das Schönheitsideal Matteos hat entgehen lassen. Erst in neuester Zeit scheint der angelsächsische Sinn etwas Verwandtes in dem Typus der blonden «donna angelicata» Matteos entdeckt zu haben. Verschiedene englische Kenner und Kunstschriftsteller haben sich ihm zugewandt, und der relative Reichtum der englischen Sammlungen an Werken Matteos ist wohl in demselben Sinne zu erklären[99]. In Deutschland hat die Kunst Matteos und des ganzen sienesischen Quattrocento erst neuerdings Beachtung gefunden. Schubring und Jacobsen haben es sich bereits angelegen sein lassen, die große Persönlichkeit des Francesco di Giorgio in ein besseres Licht zu stellen. Eine auch

nur einigermaßen genügende, zusammenfassende Würdigung dieses eminenten Künstlers fehlt bisher noch. Der Burckhard-Bode'sche Cicerone nimmt von seiner Verurteilung der späten Sienesen gerade unseren Matteo bis zu einem gewissen Grade aus. — Und wie verhielten und verhalten sich die Italiener zu ihm? Vasari berichtet nichts von ihm. Der anonyme Verfasser des Codice Magliabecchiano kennt ihn nur dem Namen nach. Später freilich hat der Künstler in Italien einen gewissen Ruhm genossen; die berüchtigten «Kindermordbilder», in deren Primivität ja doch etwas von barocker Auffassung steckt (blühende, unschuldige Frauenschönheit in Kontrast gesetzt zur furchtbaren Barbarei muskulöser Männer) werden von den Kunstschriftstellern des 17. und 18. Jahrhunderts oft erwähnt. Mancini, Lanzi, della Valle, Baldinucci, Ugurgieri, Dominici, Chiassone usw. handeln von Matteo, und zwar zum Teil ziemlich eingehend. Mancini vergleicht ihn mit Masaccio. Diese Sinnlosigkeit hat später der sienesische Lokalstolz durch Gegenüberstellung Matteos und Ghirlandajos nur wenig verbessert. Lanzis Bemerkung, unser Künstler habe als erster die Oelmalerei in Italien angewandt, beruht auf einer Verwechslung mit Francesco di Giorgio. Das Kindermordbild in Neapel war besonders bekannt, d'Agincourt ließ danach einen Stich anfertigen und della Valle brachte diesen Stich später in seinen berühmten «Sienesischen Briefen». Dominici[100] hat für die neapler Strage eine Art von Reklame gemacht. Er gibt an, Matteo sei in Neapel tätig gewesen und spricht von seiner Beziehung zu Andrea Solario, der il Zingaro genannt wurde. Das letztere konnte schon nicht mehr von della Valle nachgeprüft werden. Daß Matteo persönlich in Neapel war, scheint uns aber sicher (s. o.), und Crowe und Cavalcaselle haben sich mit Unrecht dagegen gewandt. Jedenfalls steht fest, daß sich in der neapolitanischen Malerei des 15. Jahrhunderts niederländische und sienesische Einflüsse gemischt haben[101]. Ein recht verworrener Bericht Romagnolis ergab nichts Neues. Später haben dann die urkundlichen Forschungen Milanesis über die äußeren Lebensverhältnisse Matteos einige Klarheit gebracht.

So war denn dieser Stoff wohl zu einer monographischen Behandlung reif und ihrer auch würdig. Denn wie man auch über den Wert der Schöpfungen unseres merkwürdigen Archaisten und recht bedeutenden Koloristen denken mag, — daß er eine psychologisch und kulturhistorisch interessante Persönlichkeit ist, wird wohl jedem einleuchten, der sich in sein zunächst etwas unersprießlich und spröde scheinendes Wesen vertieft.

Schade, daß uns kein erzählungsfreudiger Vasari etwas berichtet hat über das Leben unseres Künstlers und seinen Charakter, der sicher kom-

pliziert und seltsam war. Wüßte man, wie er sich hielt im Leben, so würde mancher vielleicht ein feinfühliges Verständnis für ihn gewinnen. Aber man kann auch weiter gehn. Die moderne Kunst bedeutet einen Aufgang und Untergang zugleich, den jeder ihrer Vertreter in sich selbst erlebt. Wir haben gesehen, daß es ähnlich mit der sienesischen Kunst vom Ende des Quattrocento stand. Mit Matteo di Giovanni ging das Alte unter, mit seinem Freunde Francesco di Giorgio aber erhob sich das Neue zu gewaltigem Leben. —

## ANMERKUNGEN UND EXKURSE ZU KAPITEL V.

[76] Milanesi II, S. 373, Borghesi-Banchi, S. 255. 8. Juni und 30. Juni: «pro parte pretii picture figure Sancti Jeronimi eidem locate».

[78] Jacobsen hat die Fortschrittsetappen in der Behandlung des Hintergrundes richtig bezeichnet. Es sind nach ihm: Goldgrund, Architektur, Landschaft. Das läßt sich zwar besser an den Predellenbildchen, als an den Haupttafeln der Altäre verfolgen. In Predella- und Cassonebildern hat auch Matteo, wie wir gesehen haben, der baulichen Prospektleidenschaft gehuldigt. Ein Beispiel dafür bieten außer den uns bereits bekannten Tafeln die zwei Cassone-(?)Bilder des Cluny-Museums in Paris, mit Szenen aus der Odyssee (Nr. 1705, 1706). Sie werden dort irrtümlich dem Botticelli zugeschrieben. Menschengestalten und Architekturen sind hier eng ineinander geschachtelt. Vielerlei Erinnerungsbilder (z. B. das Kolosseum, der Konstantinsbogen u. a.) tauchen auf und machen es wahrscheinlich, daß Matteo selbst in Rom war. Welchen Sinn für das Landschaftliche er besaß, bewies schon sein schönes Predellenbild in Buonconvento. Am reinsten offenbart sich sein landschaftliches Gefühl jedoch in den zwei langen Cassone-(?)Bildern der Sammlung Butler in London, die entschieden dem Matteo zugeschrieben werden müssen. Sie schildern Szenen aus der Geschichte der Pentesilea. Eine dritte zugehörige Tafel verrät eher die Hand des Benvenuto di Giovanni.

Die Entwicklung des Landschaftlichen bei Matteo beginnt mit einer stark von Piero beeinflußten Wiedergabe, es folgt eine mehr von norditalischen Meistern inspirierte Schaffensperiode und am Schluß geht Matteo zu einer mehr allgemeinen Behandlung im Sinne der jungen umbrischen Schule über, wie sie Perugino und Pinturicchio ausgebildet haben. Charakteristisch dafür sind der tiefe Horizont, die dünnen Bäumchen und sanften Hügel auf Matteos späten Bildern.

Die von Matteo bemalte interessante Predella in der Domopera zu Siena braucht hier nur erwähnt zu werden. Eine andere befindet sich im Vatikan. (Geschichte des heiligen Jakobus.)

[79] Codex der Chigi-Bibliothek MV 102, vgl. Langton Douglas, Katalog der Ausstellung des Burlington Club 1904.

[80] Ein leider sehr zerstörtes Profilporträt einer jungen Frau befindet sich in der Sammlung Mond zu London. Berenson hat das Bild dem Matteo di Giovanni zugeschrieben. Es gehört in die Reihe jener von den Kennern abwechselnd dem Piero della Francesca, Domenico Veneziano oder Paolo Uccello attribuierten Profilbildnisse; diesem letzteren ist es z. B. auch von Herbert Horne gegeben worden. Das Bild ist dem Verfasser unzugänglich geblieben.

Bekannt ist ihm dagegen das Porträt des Braccio Fortebracci in der Münchener Pinakothek, welches Berenson ebenfalls unserm Matteo geben will. Hierin können wir aber dem glänzenden Kenner und Aesthetiker nicht beistimmen. Es fehlen in diesem Bilde durchaus die leicht erkennbaren Merkmale der Malweise unseres

Künstlers: jene harte, rissige Magerkeit der Formen, die weißlich kalt aufgesetzten Lichter an den Rändern und auf den Faltenrücken, das starke Weiß in den Augenwinkeln, sowie die bei Matteo nie ausbleibende Verzeichnung von Mund- und Nasenflügel. Der ganze, in Worten schwer definierbare Stilcharakter des Bildes läßt nicht einmal auf die Zeit und den Schulkreis des Matteo schließen. Es dürfte eher der ersten Hälfte des Quattrocento angehören und das würde ja auch zu der Lebenszeit des Dargestellten besser passen. Ob überhaupt ein sienesisches Produkt vorliegt, scheint uns sehr zweifelhaft.

Bezeichnend für die Manier Matteos in den 80er Jahren ist die Büste eines Apostels in der Sammlung Berenson zu Settignano. Wir haben sie wohl als Fragment aus einer größeren Darstellung zu betrachten. Die intensive Häßlichkeit dieses rassigen «Contadino»kopfes und die brutale Verve seines Ausdrucks erinnerte Mr. Mason Perkins an den Realismus der Ferraresen.

[81] Von seiner zweiten Frau Orsina hatte Matteo vier Töchter und drei Söhne. Die erste Ehe mit der Contessa war kinderlos geblieben.

[82] Rassegna d'arte 1907, Februar.

[83] Rassegna d'arte 1907, Oktober.

[84] Die Benediktpredella des Gerolamo di Benvenuto stammt aus der Kapelle Sozzini in S. Domenico. Noch della Valle sah darin ein Werk Matteos. Das Bild ist insofern interessant, als hier das Thema der Schneemadonna in einem neuen und nicht eigentlich altsienesischen Sinn redigiert ist. Die offene, freie Renaissance-Bogenhalle, die Musikengel zu Füßen der Madonna und der hinter ihr von Engeln gehaltene Teppich — alle diese Bestandteile zeigen deutlich, daß hier die venezianische Fassung der «Heiligen Unterhaltung» zugrunde gelegt ist. Natürlich bleiben im einzelnen doch Uebereinstimmungen mit Matteos berühmter Schneemadonna erkennbar. Die fünf Täfelchen der Predella dazu sah Romagnoli noch bei Cav. Bellanti in Siena. Sie sollen sich jetzt im Ausland befinden. Ein ebenfalls dazu gehöriges Lünettenbild der Pietà war, wie della Valle berichtet, im Besitz des Cav. Sozzini.

Die Beschreibung Sienas aus dem Jahre 1623 erwähnt noch zwei Gemälde Matteos unter den Sehenswürdigkeiten der Kirche S. Domenico. Sie hingen in der Sakristei. Ueber ihren Verbleib ist ebensowenig etwas bekannt, wie über das in der Literatur mehrfach erwähnte Bild des Martyriums der S. Lucia, die man mit Ochsen vergebens in ein schlechtes Haus zu ziehen sucht.

[85] Mittelbild und Flügel gehörten auch ursprünglich so zusammen, wie sie jetzt in S. Domenico vereinigt sind. Das will im Gegensatz zu Jacobsen betont sein. Schon der Umstand, daß die ungewöhnliche Terrainangabe des Mittelbildes auf den Flügeln wiederkehrt, widerlegt seine Ansicht. In mehreren alten Beschreibungen der Stadt wird das «Triptychon» der Capella di S. Gerolamo dei Placidi erwähnt. Eine Inschrift war wohl ursprünglich vorhanden, ist aber jetzt nicht mehr sichtbar. Das Bild muß etwa um die Mitte der 80er Jahre entstanden sein.

[86] Vgl. Lucy Olcott, Rass. d'arte, Mai 1904.

[87] Identisch mit S. Sebastiano in valle piatta. Auf die Mostra war es 1904 von der contrada della selva geliehen. Jacobsen (S. 63) hat aus dieser einen Madonna drei gemacht. In der Sakristei befindet sich zudem noch ein Madonnenbild; Jacobsen hat es früher unter dem Namen Matteos angeführt, dann aber als Werk Cozzarellis erkannt.

[88] Hier erwähnt der 1784 erschienene Guida von Faluschi auch eine Madonna in throno. Er will auf ihr noch das Datum 1476 gelesen haben, doch wer die 1477 datierte Schneemadonna stilistisch damit vergleicht, erkennt auf den ersten Blick, daß die beiden Bilder nicht gleichzeitig entstanden sein können. Statt 1476 wird also eher 1486 zu lesen sein.

[89] Der Verfasser des Kataloges und Crowe u. Cavalcaselle haben hier genauer beobachtet als Jacobsen, der diesen einen Irrtum vorwirft (S. 58 Anm. 1).

[90] Bei dieser Gelegenheit mag nachgetragen sein, daß Langton Douglas auf die Verse Pius' II, Ambrogio Spannocchis «early patron», aufmerksam macht:

«Rapuit ab ubere matrum
Infantes; amplexa virum matrona gementem
Eripitur ferro»

(Codex der Chigi-Bibliothek I, 260.)

Der australische Gelehrte glaubt, Matteo habe in dem Kindermordbilde des Spannocchi-Altars diese Verse illustriert. (?)

[91] Rass. d'arte, Juli 1906.

[92] Nr. 400, Maria mit Kind, Galganus, Maria Magdalena und zwei Engeln. Nr. 280, Maria mit Kind, Jakobus und Laurentius. Nr. 399, Maria mit Kind, Hieronymus, Franz von Assisi. Daß Matteo eine Anzahl von Werkstattgehilfen und Schülern beschäftigte, ist bereits von uns hervorgehoben worden. Ihr bedeutendster ist Guidoccio di Giovanni Cozzarelli, der die Art Matteos nachahmt, aber sich stets durch einen merklichen Qualitätsunterschied von ihm abhebt. Sein selbständigstes und bestes Werk ist das Gemälde der Taufe Christi in Sinalunga (Abb. Jacobsen, Tafel XXXIII), ein prachtvolles, flott hingestrichenes Farbenstück, das unter ersichtlichem Einfluß des Piero della Francesca entstanden ist. Jacobsen (S. 65 ff.) gibt eine Zusammenstellung seiner übrigen Werke, der nur noch die bereits erwähnte Madonna in Belcaro beizufügen ist. —

Ein feines Bild in der Akademie (Nr. 446) ist im Katalog mit der Bemerkung «Maniera di Pietro Orioli» angeführt. Wir sehen Maria mit Sebastian und Katharina von Siena und einen Engel, der dem Christuskinde Früchte anbietet. Die Tafel ist jedenfalls nur zum kleinen Teil ein Werk Matteos. An der Katharina kann man Cozzarellis Mitwirkung leicht erkennen. Das lustig laufende Kind entspricht ganz der auf dem Lünettenbilde des Spannocchi-Altars gebildeten Kindesgestalt. Eine so unbefangene Natürlichkeit der Auffassung hat Matteo gegen Ende seines Lebens bisweilen erreicht, und seine Schüler sind ihm gerade darin gefolgt. Daß auch Giacomo Pacchiarotto ein Schüler des Matteo ist, hat man jetzt allgemein erkannt. Sein großer Altar in der Peter- und Paulskirche zu Buonconvento ist dafür Zeuge. Daß er aber auch starke Einflüsse von Piero della Francesca und Francesco di Giorgio empfing, dafür ist sein großes, nicht unbedeutendes Tafelbild der «Heimsuchung» in der Pinakothek von Lucca Beweis, das wir mit Bestimmtheit als sein Werk erkennen. Manches der dem Matteo zugeschriebenen Madonnenbilder dürfte von ihm in Matteos Werkstatt ausgeführt sein (z. B. die Madonna der Göttinger Galerie.) Gesellenarbeiten aus der Werkstatt Matteos sind auch die Madonnen in Königsberg, Berlin (K. Fr.-Mus.), Brüssel (Nr. 632) und die Bilder im Besitz der Herren Palmieri-Nuti (Cozzarelli), G. Placidi, B. Cinotti in Siena und andere. Das neuerdings von U. Gnoli in der Rass. d'arte, Dezember 1908 erwähnte Bild in Toulon (Nr. 182) kennt der Verfasser nicht. Das in Dresden (Nr. 33) dem Matteo zugeschriebene Bild ist mit Sicherheit als ein Werk des Gerolamo di Benvenuto zu bezeichnen.

Sehr stark von Matteo beeinflußt ist augenscheinlich Andrea di Niccolo. In Sarteano befindet sich von ihm eine Madonna mit Rocchus und Sebastian, ein Gemälde, das von Schubring sogar für ein Jugendwerk des Matteo gehalten wurde. (Plastik Sienas, S. 126.) Auch Andrea malte 1498 ein Kindermordbild, und zwar für die Kirche S. Maria Assunta zu Casole (Val d'Elsa). —

Von den erhaltenen Täfelchen der Gabella und Biccherna läßt sich keine auf Matteos eigene Hand zurückführen. —

[93] Das feine Profil des Sarkophags entspricht durchaus der Profilierung des Triumphbogens in Francescos Bilde. Dieser hat hier vielleicht selbst helfend eingegriffen.

[94] Ikonographisch richtiger wäre es, diese Gestalt als Christus zu bestimmen. In der Legenda aurea lesen wir, daß der Leib Marias nach ihrem Tode von den

Aposteln in das Tal Josaphat gebracht wurde, aber drei Tage später von Christus aus dem Grabe geholt, inmitten einer Engelschar emporschwebte und dann, aufs neue beseelt, von Christus im Himmel empfangen wurde.

[95] H. J. Wagner (S. 41) will eine solche Predella noch gesehen haben.

[96] Vgl. E. Franceschi Marini im Bulletino senese di storia patria XI., fasc. 1—2. Hier eine schlechte Abbildung des Mittelteils des Altars.

[97] Man vergleiche den Kupferstich der Gürtelspende in Florenz und Berlin. Er geht auf eine Zeichnung Botticellis zurück(?). Schmarsow will in den Köpfen dieser Darstellung eine überraschende Verwandtschaft mit Köpfen des Justus von Gent erkennen. Auch in den Bewegungen, in der Zeichnung der Hände und Finger glaubt er den Einfluß des Niederländers zu sehen (Melozzo da Forli, S. 373).

[98] Matteo starb (nach Milanesi) im Juni 1495 in Siena. —

[99] Eine erschöpfende Untersuchung der gesamten Kunstgeschichte Sienas wird Mr. Mason Perkins mit einem großen Werk bringen, das er seit langem vorbereitet.

[100] L. Lanzi, Storia pitt. dell' Italia 1837. Dominici, Vite degli artefici Napoletani, 1742 Della Valle, Lettere Sanesi, Ausgabe von 1786 (Hempel, Rom).

[101] Das merkwürdige Triptychon in S. Domenico maggiore in Neapel ist dafür bezeichnend. Das Antlitz dieser Madonna erinnert sofort an die Madonnengesichter Matteos; die Aehnlichkeit ist schlagend und macht es recht wahrscheinlich, daß der neapolitanische Maler nicht nur das Stragebild, sondern auch repräsentative Andachtsbilder Matteos kannte.

VI. KAPITEL.

# VERZEICHNIS DER WERKE DES MATTEO DI GIOVANNI

(ca. 1430 –1495) [102].

| | | |
|---|---|---|
| Asciano | Collegiata | St. Michael und Augustin (jetzt neben der «Gürtelspende» des Giovanni di Paolo). |
| | S. Agostino | Triptychon: Madonna mit Margaretha, Johannes Bapt., Bernhardin, Augustin. |
| | | Fünfteilige Predella dazu mit Kreuzigung und Martyrium der Katharina. |
| Ashridge (Berkhampstead, Lord Brownlow) | | Fragment einer Predella: Zwei Szenen aus der Hieronymuslegende. |
| Anghiari (bei Borgo San Sepolcro) | S. Agostino | Madonna mit zwei Heiligen. |
| Assisi | Slg. Mason-Perkins | Madonna mit zwei Engeln und zwei Heiligen. |
| | » » » | » » » » » |
| | » » » | » » » » » |

[102] In der folgenden Liste sind nur die ganz oder fast eigenhändigen Werke Matteos berücksichtigt. Grundlegend waren die Zusammenstellungen Berensons, von denen wir allerdings in manchen Punkten abweichen. Einige Bilder kommen auf Grund eigener Nachforschungen hinzu. Sonstige Hinweise sind im Text gegeben. Eine freundliche Mitteilung verdankt der Verf. Herrn Dr. Bombe in Florenz.

| | | |
|---|---|---|
| Amerika(New-York?) | ? | Hieronymus im Gehäus (aus Slg. Cecconi, Florenz). |
| Borgo San Sepolcro | S. Maria d. Servi | Assunta. Flügel dazu mit Beato Filippo, Joh. Bapt., Paulus, Lucia und Verk. |
| | Dom | Ancona mit Petrus und Paulus, und Predella m. Gesch. Joh. d. T. (zu Piero della Francescas «TaufeChristi» in London). |
| | Fortezza | Kreuzigung,Fresko (zerstört). |
| Berlin | Slg. Schweitzer | Madonna. |
| Buonconvento(Terra di Siena) | S. Pietro und Paolo | Madonna. |
| | Misericordia | Fünfteilige Predella mit «Marienleben». |
| Bergamo | Gall. Morelli | Madonna mit Kath. Seb. und zwei Engeln. |
| Brighton | Früher bei Mr. Willett | Madonna, Michael, Joh. Bapt. |
| | Mr. Arthur Severn | Madonna. |
| Corsano (Terra di Siena) | Pfarrkirche | Madonna. |
| Grosseto (Maremma) | Kathedrale | Madonna delle Grazie (Fragment einer Assunta). |
| Köln | Wallraff-Richartz-Museum | Madonna mit zwei Heiligen (teilweise eigenhändig). |
| Leipzig | Dr. Thieme | Predella (dort als «Sano»). |
| London | Nat.-Gal. Nr. 247 | Ecce homo. |
| | » 1155 | Gürtelspende (aus S. Eugenia bei Siena, ursprünglich aus Asciano). |
| | » 1461 | Sebastian. |
| | Slg. Buttler | Madonna mit zwei Engeln. |
| | » » | Zwei Cassone-(?)Bilder mit Szenen aus dem troj. Krieg. |
| | früher Slg. Buttler | Drei Cassonebilder (Urteil des Paris, Königin Camilla und Salomo und die Königin von Saba). |

| | | |
|---|---|---|
| Mailand | Slg. Cagnola | Madonna mit Heiligen. |
| Meiningen | Herz. Schloß | Madonna mit Heiligen. |
| Montepescali (bei Grosseto) | Pfarrkirche | Thron. Maria mit Lucia, Magdalena, Rochus, Seb. und fünf Engeln. |
| Montefallonica (Terra di Siena) | » | Madonna. |
| München | Früher bei Herrn Böhler | Madonna. |
| Neapel | Galerie Nr. 31 | Der Kindermord (aus S. Catharina a Formello). |
| Percena (bei Buonconvento) | Pfarrkirche | Madonna mit zwei Engeln. |
| Pienza | Museo | Madonna mit Hieronymus Ambrosius, Augustin und Nikolaus (aus dem Bapt. des Doms). |
| | Dom | Madonna mit Matthäus, Katharina. |
| | | Lünette dazu: Geißelung Christi. |
| Paris | M. Chabrières-Arlès | Cassone: Salomo und die Königin von Saba. |
| | Mus. Cluny | Zwei Cassone-(?)Bilder mit Szenen aus der Odyssee. |
| Philadelphia | Slg. Johnson | Madonna. |
| Rom | Vatikan Mus. Christiano | Kopf einer Madonna (Fragment). |
| | | Predella mit Geschichte des Heiligen Jakobus. |
| | Gal. Sterbini | Madonna. |
| | » Simonetti | Röm. Krieger (Cassone-Fragment). |
| Settignano (bei Florenz) | Slg. Berenson | Madonna. |
| | » » | Kopf eines Apostels (Fragment). |
| Siena | Gal. Nr. 286 | Thron. Madonna mit vier Engeln bez. 1470 (aus S. Maria dei Servi). |

| | | |
|---|---|---|
| Siena | Gal. Nr. 400 | Maria mit Magdalena, Galganus und zwei Engeln. |
| | » 280 | Maria mit Joh. Ev., Apostel Jakobus und zwei Engeln. |
| | » 283 | Madonna in Landschaft. |
| | » 399 | Madonna mit Hieronymus, Franziskus (nur teilweise eigenhändig). |
| | » 432 | Madonna in throno mit vier Engeln. Seb., Galganus, Cosmas und Damian (aus dem Carmine-Kloster). |
| | » 414 | (Ueber Gerolamo di Benvenutos «Mad. della Neve») Die Anbetung der Hirten (Lünette zu d. Triptychon in S. Domenico). |
| | Domopera | Thron. Madonna mit Heiligen und Engeln (vom Cesi-Altar im Dom, früher bez. 1480). |
| | » | Fünfteilige Predella. |
| | G. Liccioli | Madonna mit Tobias, Raphael Seb. mit drei Engeln. |
| | Conte Tolomei | Madonna. |
| | San Sebastiano degli innocenti (in valle piatta) | Madonna, Joh. Bapt. Hieronymus und zwei Engeln. |
| | S Eugenia vor Porta Pispini | Madonna mit Hieronymus, Margaretha u. zwei Engeln. |
| | S. Domenico | (Lünette zu Francesco di Giorgios «Geburt»). Pietà mit Michael u. Magdalena. |
| | | S. Barbara mit Magdalena, Katharina und vier Engeln bez. 1479. |
| | | Lünette hierzu: Anbetung der Könige. |

| | | |
|---|---|---|
| Siena | S. Domenico | Triptychon: Madonna, Joh. Bapt. und Hieronymus. |
| | Madonna della Neve | Thron. Maria mit Petrus und Paulus, Katharina und Laurentius mit Engeln bez. 1477. Dreiteilige Predella hiezu mit Geschichte des Schneewunders. |
| | S. Maria dei Servi | Kindermord bez. 1491. Lünette dazu: Madonna mit zwei Stiftern der Spannocchi-Familie und ihren Schutzheiligen Galganus und Joh. Bapt. |
| | S. Pietro oville | S. Bernhardin und Joh. Bapt. (r. u. l. von einer Madonna des Pietro Lorenzetti). Kreuzigung, Apostel Petrus und Paulus (über‹ Verkündigung› von Andrea Vanni). |
| | S. Agostino | Der «Kindermord» bez. 1482. |
| | Dom | Paviment: Der‹Kindermord› bez. 1482. Die samische Sibylle bez. 1483. |

# TAFELN.

Francesco di Giorgio, Tonrelief in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

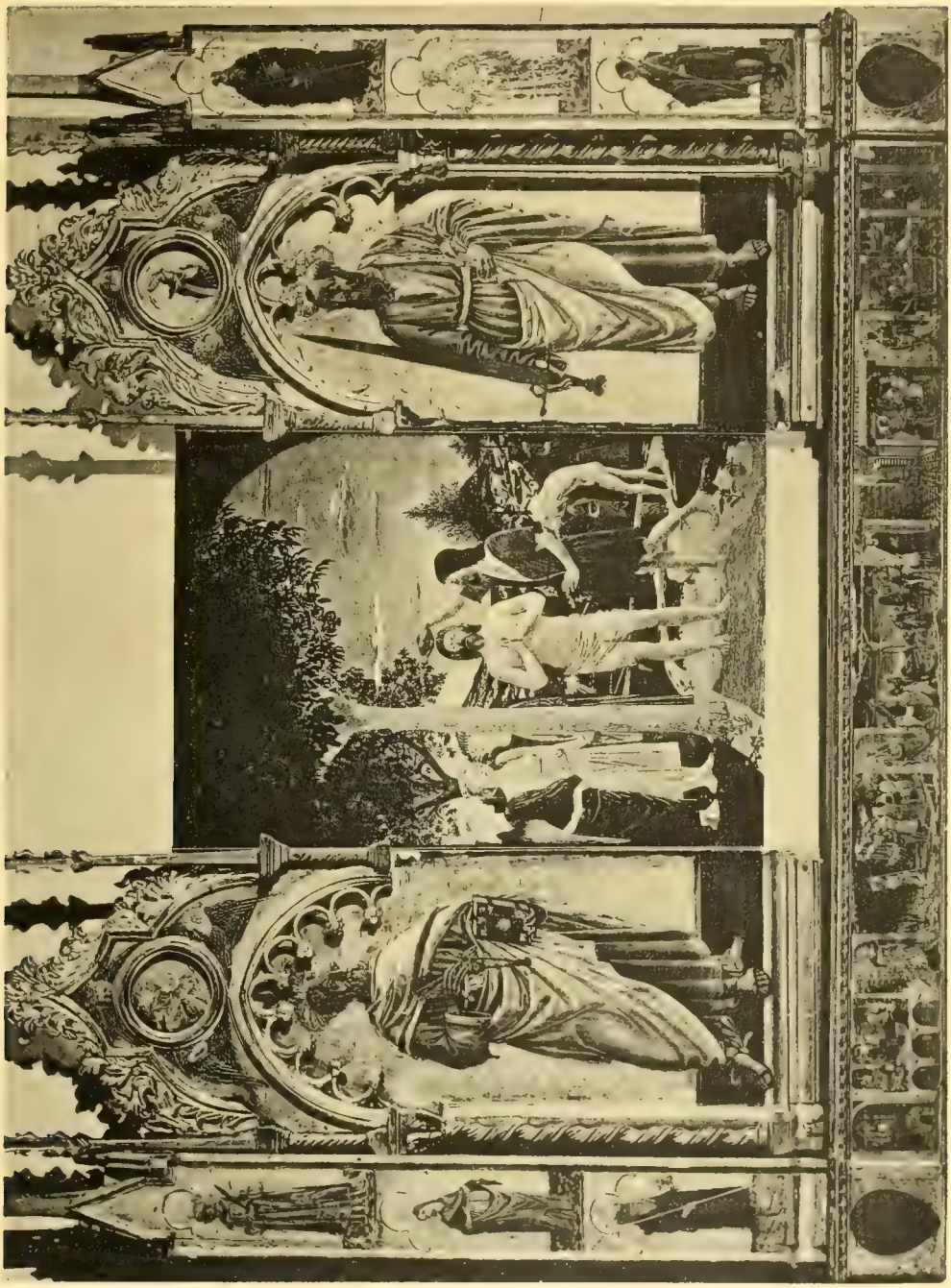
Matteo di Giovanni, Altarbild (Pienza, Museo).

Matteo di Giovanni, Altar in S. Agostino, Asciano*).

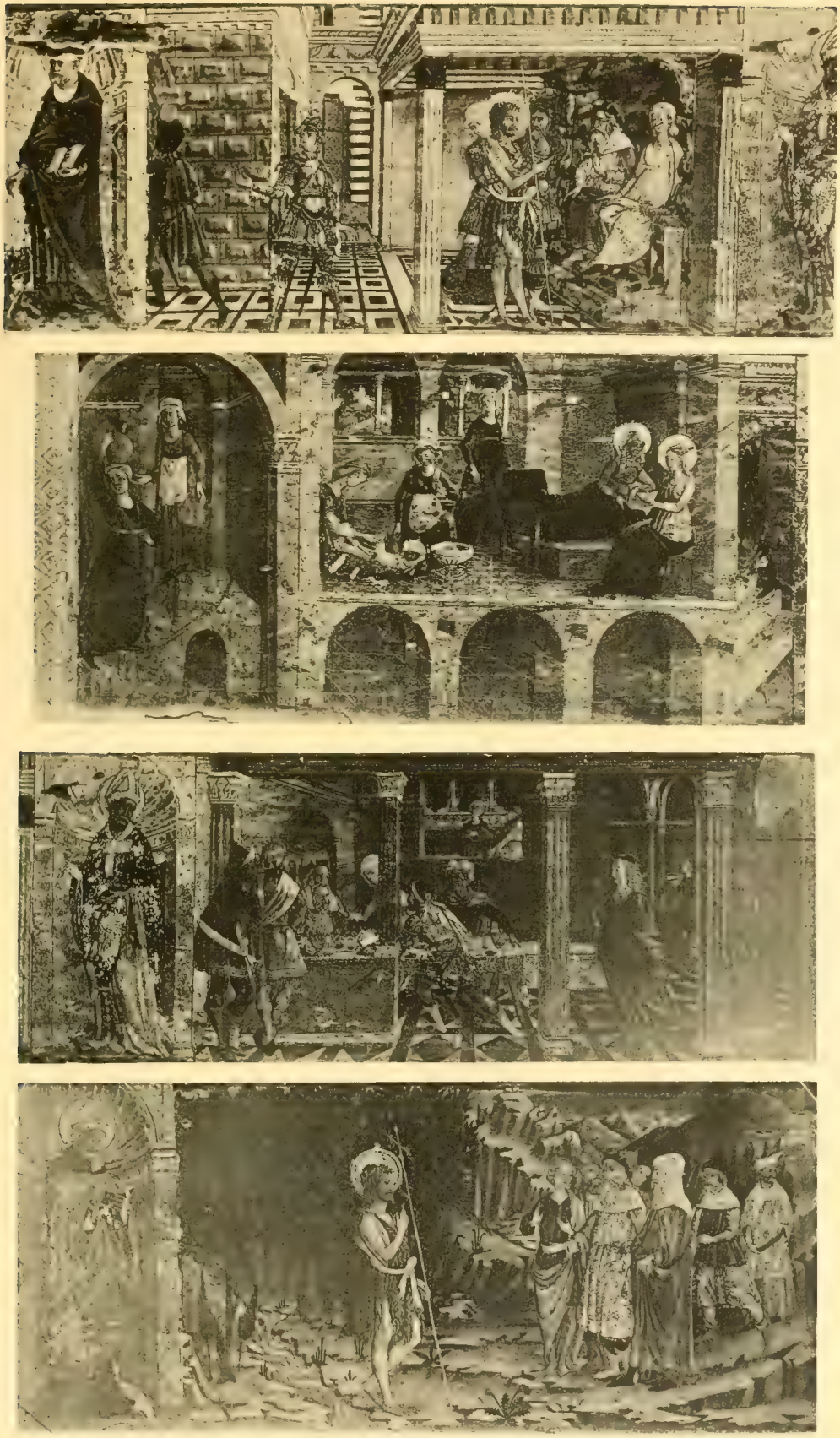
Ben. Buonfigli, Madonna (Berlin, Kaiser Friedrich-Mus.).

Matteo di Giovanni, Altarflügel in S. Pietro ovile, Siena.

*) *Die Wiedergabe des Mittelteils wird der Freundlichkeit des Herrn F. Mason-Perkins verdankt, für dessen soeben erscheinendes Werk über die sienesische Malerei die photographische Vorlage angefertigt war.*



Piero della Francesca und Matteo di Giovanni, Triptychon im Dom von Borgo San Sepolcro (Mittelteil jetzt in London, Nat. Gal).



Matteo di Giovanni, Predella des Triptychons im Dom zu Borgo San Sepolcro.

Matteo di Giovanni, Madonna (Dom von Grosseto).

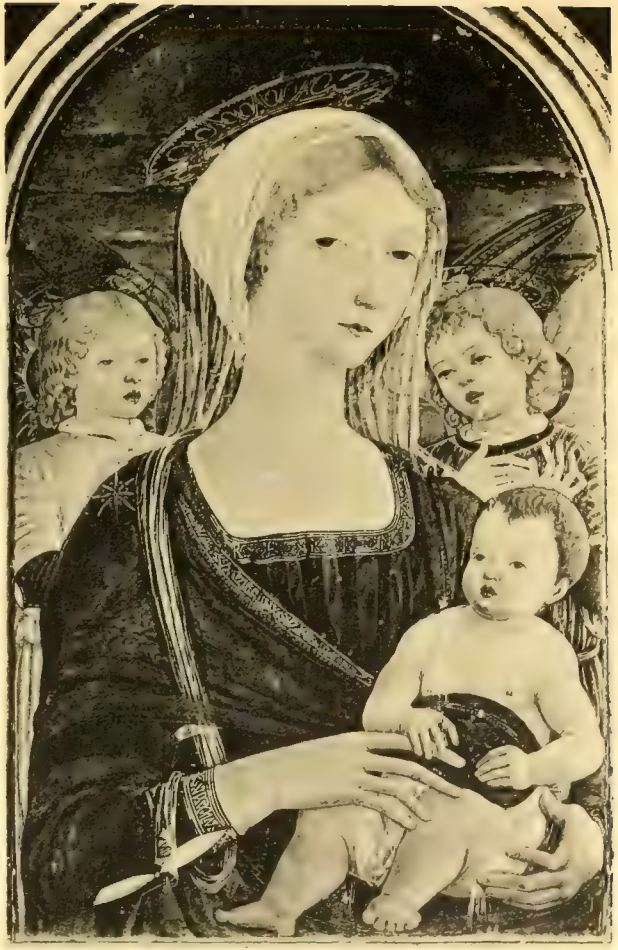
Domenico di Bartolo Ghezzi, Madonna (Siena, Refugio).

Matteo di Giovanni, Zwei Heilige, linker Seitenteil eines Polyptychons, jetzt r. und l. von einer Assunta des Giov. di Paolo in Asciano.

Matteo di Giovanni, Gürtelspende (aus Asciano, jetzt Nat. Gal. London).

Matteo di Giovanni, Predella (Buonconvento, Misericordia).

Matteo di Giovanni, Madonna
Slg. Mason-Perkins, Assisi.



Matteo di Giovanni, Madonna
(Percena bei Buonconvento).

Matteo di Giovanni, Madonna (G. Liccioli, Siena).

Matteo di Giovanni, Altarbild (Domopera, Siena).

Matteo di Giovanni, Der Kindermord (Neapel, Galerie).

Matteo di Giovanni, Der Kindermord
Paviment des Doms (Siena).

Lünette zu dem Triptychon in S. Domenico (jetzt Siena, Akademie).

Matteo di Giovanni Triptychon in S. Domenico (Siena).

Benvenuto di Giovanni, Pietà (S. Domenico, Siena).

Matteo di Giovanni, Pietà (S. Domenico, Siena).

M. di Giov. Die samische Sibylle (Pavimentd. Doms, Siena).

M. di Giov. Sebastian (London, Nat. Gal.).

Matteo di Giovanni, Ecce homo (London, Nat. Gal.).

Matteo di Giovanni, Triptychon in Anghiari.

«Die Verleihung des Privilegs durch Papst Martin III», Fresko des Dom. di Bartolo Ghezzi im Skala-Hospital, Siena.

Pesello, Aus dem Leben des hlg. Nikolaus. Predella in Casa Buonarotti, Florenz.

Giovanni d' Asciano (?) Triptychon in Asciano (S. Agostino).

Matteo di Giovanni, Lünette über dem «Kindermord» in S. Maria dei Servi (Siena).

1170 4
39

BINDING SECT. APR 22 1970

ND
623
M525H3

Hartlaub, Gustav Friedrich
Matteo da Siena und
sein Zeit

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY